Universitat Rovira i Virgili



RECERCA EN HUMANITATS 2020

Edició a cura de
Maria Bargalló

[publicacions] urv

RECERCA EN HUMANITATS 2020

Coordinació de
Maria Bargalló Escrivà

[publicacions]
urv

Tarragona, 2021

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat
www.publicacions.urv.cat

1a edició: maig de 2021
ISBN (paper): 978-84-8424-911-5
ISBN (PDF): 978-84-8424-912-2

DOI: 10.17345/9788484249115
Dipòsit legal: T 515-2021

Imatge de coberta: «Dona amb tauletes i llapis encerats», fresc sobre Gesso.
Museu Arqueològic Nacional de Nàpols
(< https://ja.cat/xmFtz>)

Cita el llibre.

Consulta el llibre a la nostra web.

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

Aquest volum inclou els onze treballs corresponents a les presentacions realitzades a la cinquena edició de les Jornades del Doctorand que es van celebrar, en el marc del Programa de Doctorat en Estudis Humanístics, els dies 6 i 7 de maig de 2019. Mitjançant l'ordre alfabètic dels autors i autores, hem disposat aquesta nova aportació a la recerca en Humanitats per tal de seguir mostrant els avenços en els diversos àmbits d'investigació que inclou el nostre programa; així els estudis comprenen qüestions d'història i història de l'art, de llengua i literatura.

El coneixement que s'hi mostra, com assenyala el professor Del Pozo (2010: 22-23)[1], «[...] es mou principalment en el territori intangible però imprescindible dels símbols, les paraules, les idees, els valors, les normes convencionals o l'habilitat i la potència hermenèutica, i constitueix el que alguns n'han dit un veritable *soft power*, un poder lleuger, que no pesa materialment, però que influeix decisivament en la vida individual i col-lectiva». (pp. 22-23) I afirma una mica després: «Aquest coneixement [...], les ciències humanes si es vol- perquè com a coneixement metòdic, autocrític i contrastat són *ciència* de la millor-, pot i ha d'aportar a la societat alguns elements essencials per a la vida individual i col·lectiva». (p. 25)

Les Jornades del Doctorand, organitzades anualment des de la Comissió Acadèmica, ens permeten, doncs, difondre les recerques que s'estan duent a terme en aquest àmbit fonamental com és el de les Humanitats i contribuir a la formació dels/de les nostres doctorands/es. Com subratlla Georghiou (2019)[2], «European ambitions to meet social and economic goals through the application of knowledge can only be realised if there are sufficient welltrained researchers able to take up the challenge. Doctoral

1 Del Pozo Álvarez, J.M. (2010), «L'avaluació del coneixement humanístic i social» a *L'avaluació de la recerca en humanitats i ciències socials*, Barcelona: AQU Catalunya, pp. 13-29.

2 Cfr. Survey. «Doctoral education in Europe today: approaches and institutional structures» [<https://eua-cde.org/downloads/publications/online%20eua%20cde%20survey%2016.01.2019.pdf>]

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 7–8. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

education is more important than ever in assuring the supply of early-careers researchers».

No volem acabar sense agrair el suport constant del Servei de Publicacions de la URV per tal que aquesta publicació es dugui a terme un any més.

Maria Bargalló

SALAZAR Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: LA DISCRETA AYUDA PORTUGUESA AL BANDO NACIONAL (1936-1939)

David Almeida de Andrade
Universitat Rovira i Virgili
david.almeida@estudiants.urv.cat

Resumen: Desde la independencia portuguesa del Reino de España el 1 de diciembre de 1640, la convivencia entre ambas naciones no ha sido fácil. Del lado español, hubo intenciones de volver a anexionar al vecino luso mientras que este siempre temió una posible agresión castellana. Es el denominado *perigo espanhol,* que estuvo presente en las mentes lusas hasta el siglo XX. Durante los años 30, con la proclamación de la Segunda República española, las sospechas y los temores de las autoridades portuguesas del Estado Novo aumentaron. En efecto, en aquellos momentos había en la península ibérica dos formas de gobierno totalmente diferentes y antagónicas: por un lado, una España democrática republicana-socialista; por otro lado, un régimen portugués católico-corporativista anticomunista, antiparlamentario y antiliberal, en el que el Presidente do Conselho, el Dr. António de Oliveira Salazar, ostentaba todo el poder. La sublevación de una parte del Ejército español contra el Gobierno republicano el 18 de julio de 1936 supuso para Portugal —cuyo apoyo a la conspiración rebelde había empezado meses antes— una oportunidad de eliminar a su adversario republicano. Pero ¿en qué consistió la ayuda portuguesa al bando nacional? En el presente trabajo, estudiamos mediante lecturas y fuentes primarias tanto españolas como portuguesas las características del cauteloso apoyo portugués al bando sublevado que no cejó en ningún momento hasta el final de la Guerra Civil.

Palabras clave: Portugal, España, apoyo, guerra, franquismo

Abstract. From the moment Portugal gained independence from the Kingdom of Spain on 1 December 1640, coexistence between both nations continued to be fraught with difficulties. On the Spanish side, there were intentions to re-annex their Portuguese neighbor whereas the Portuguese were always justifiably wary of possible Castilian aggression. The so-called "Spanish danger" remained present in Portuguese minds well into the twentieth century when, during the 1930s, the suspicions and fears of the Portuguese Estado Novo were increased with the

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 9–26. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

proclamation of the Second Spanish Republic. Suddenly, the Iberian Peninsula was divided between two totally different and antagonistic forms of government: on the one hand, a democratic republican-socialist Spain; and, on the other hand, a Portuguese-corporatist anti-communist, anti-parliamentary and anti-liberal regime, where the President of the Council of Ministers, António de Oliveira Salazar, held all the power. The mutiny by part of the Spanish army against the Republican government on 18 July 1936 was an opportunity for Portugal, whose support for the rebel conspiracy had begun months earlier, to eliminate its ideological adversary. How did the Portuguese help Franco's Nationalists? Using both Spanish and Portuguese bibliographical and primary sources, the present study analyses the different aspects of Portugal's prudent and cautious support for the rebels right up until the end of the Civil War.

Keywords: Portugal, Spain, support, war, Francoism

1. 18 de julio de 1936: inicio del alzamiento

Poco antes de las cinco de la tarde del 17 de julio, las tropas españolas en Marruecos se sublevaron y, finalmente, llegaron a controlar todo el territorio. De acuerdo con el plan del general Mola, la sublevación se inició en el protectorado marroquí y el sur de España entre el 17 y el 18 de julio. En las 48 horas siguientes, las demás guarniciones peninsulares debían adherirse al levantamiento. El general Franco, que estaba destinado en las islas Canarias, partió con el general Luis Orgaz a bordo del Dragon Rapide rumbo a Marruecos para dirigir las tropas sublevadas.

Cuando las noticias del alzamiento militar llegaron al Gobierno, Azaña preguntó a Casares Quiroga qué estaba haciendo Franco en aquellos momentos, a lo que el presidente del Consejo de Ministros respondió: «Está bien guardado en Canarias[1]». Sin embargo, Franco ya estaba en movimiento y, durante la madrugada del 18 de julio, firmó la declaración de estado de guerra y se pronunció contra el Gobierno de la República.

Franco llegó a Tetuán el día 19, cuando algunas guarniciones empezaban a sublevarse. A medida que pasaban las horas, los militares alzados no conseguían establecer un frente definido. Es cierto que controlaban el Marruecos español, que se convirtió en una importante base logística,

1 Payne, S. (2014). *La guerra civil española.* Ediciones Rialp, 115.

pero la toma de las grandes ciudades había fracasado: Fanjul no consiguió dominar Madrid; en Valencia, González Carrasco se echó atrás debido a la situación caótica de la ciudad; y Goded, después de hacerse con las islas Baleares (a excepción de Menorca), se dirigió a Barcelona, donde fue obligado a comunicar su rendición por radio. Con todo, los militares rebeldes lograron tomar plazas como Sevilla, Zaragoza, Valladolid y Córdoba.

A finales de julio, la zona nacionalista comprendía Galicia, Castilla la Vieja, León, Álava, Navarra y las tres capitales de Aragón; gran parte de Extremadura, incluida la ciudad de Cáceres; el protectorado español de Marruecos; los archipiélagos de las Canarias y las Baleares (excepto Menorca); y, en el sur, una estrecha franja que conectaba las ciudades de Sevilla, Córdoba, Granada, Cádiz y, más tarde, Huelva. Asimismo, se habían impuesto en puntos concretos como Oviedo o el alcázar de Toledo. Así, los sublevados controlaban una población de 11 millones de habitantes y grandes áreas cerealistas.

El resto del territorio español quedó bajo mando de la República: la mitad oriental de Aragón, Cataluña, la Comunidad Valenciana, la Región de Murcia, Andalucía oriental, Madrid, Castilla-La Mancha, Asturias, Cantabria y las provincias de Badajoz, Huelva, Santander, Vizcaya y Guipúzcoa. Aparte, el bando republicano controlaba la capital política, Madrid, y la económica, Barcelona; contaba con las industrias pesada y ligera, y gran parte de los 25 millones de habitantes de la población española. Por otro lado, la República tenía la ventaja de disponer de los recursos económicos y financieros del Banco de España y de sus reservas de oro (la cuarta del mundo), que ascendían a unas 700 toneladas valoradas en aproximadamente 2500 millones de pesetas. Por lo tanto, en los primeros días, el golpe de Estado había fracasado y lo que se suponía que iba a ser algo rápido se convirtió en una guerra civil de tres años.

En el plano militar, para defender a la izquierda, el Gobierno republicano había disuelto oficialmente todas las unidades rebeldes en las que quedaron algo más de diez mil hombres[2]. Al inicio de la sublevación, se organizaron columnas de combate integradas por militares leales, agentes de la Guardia Civil y la Guardia de Asalto, y milicianos voluntarios. Sin embargo, la desunión dentro de las tropas republicanas resultó un factor clave para la derrota de la República.

---

2 Payne, S. (2014). *La guerra civil española.* Ediciones Rialp, 104.

En cambio, las tropas rebeldes contaban con columnas mixtas formadas por miembros del Ejército regular y, en menor medida, de la Guardia Civil. Una de sus grandes ventajas fue tener bajo su mando a la élite del Ejército, compuesta por los tercios de la Legión y por los regulares, que se caracterizaban tanto por su experiencia en el campo de batalla como por su violencia. En el norte, además, consiguieron la colaboración de los veinte mil requetés carlistas conocidos por su disciplina férrea y voluntad para combatir. También se incorporaron a este bando un número considerable de falangistas.

A pesar de que las tropas rebeldes eran más organizadas y experimentadas, no consiguieron adentrarse en las zonas controladas por la izquierda. Así, su única esperanza radicaba en las tropas de élite en Marruecos, con el general Franco al mando, quien se encontró con un problema: trasladar esas tropas a la península, ya que la Armada republicana bloqueaba el Estrecho. La única solución posible, pues, consistía en la ayuda exterior.

El mismo día de la sublevación, el encargado de negocios de la embajada portuguesa en Madrid ya informó a Lisboa sobre la «atmósfera de terror» que reinaba en la capital. En ese sentido, el encargado proponía al Gobierno luso que Lisboa aconsejase a la colonia portuguesa en España que se marchase del país y que sería conveniente desplazar un buque de guerra al puerto de Alicante para embarcar a la misión diplomática y a todos los ciudadanos portugueses[3].

El alzamiento militar tuvo un efecto inmediato en Portugal, donde se seguían los acontecimientos con atención. Rápidamente, se movilizaron todo tipo de apoyos para ambos bandos: mientras que las autoridades, el Ejército y varios sectores de la aristocracia portuguesa no ocultaban sus simpatías hacia los sublevados, la oposición democrática y el movimiento obrero se decantaban por la República española. Sin embargo, finalmente, Salazar decidió ocuparse de la cuestión española: en mayo de 1936, asumió la cartera de Guerra y, en noviembre, la de Asuntos Exteriores.

El 19 de julio, el Gobierno republicano de José Giral tomó una decisión transcendental para el curso de la guerra: distribuir armas a los obreros y sindicalistas, quienes conformarían las milicias populares que desempeñaron un papel clave en el fracaso de la sublevación en las grandes urbes, como Madrid, Barcelona y Valencia. El hecho de armar al pro-

3 Telegrama n.º 48 del encargado de negocios al Ministerio de Relaciones Exteriores el 17/7/1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE).

letariado y a los sindicatos causó cierto pánico en el régimen salazarista, ya que avivaba el miedo revolucionario que tanto sentía.

2. Portugal apoya a los sublevados

> Esta guerra tornou-se um conflito de doutrinas, de ideologías. Nisso consiste o seu maior perigo. Para nós, portugueses, a nossa posição é muito simples, muito clara. Receamos, acima de tudo, a vizinhaça duma Espanha sovietizante, que, pela força das coisas, seria nossa inimiga, pondo em perigo o nosso regime, talvez a nossa independencia. A atitude que temémos foi ditada, antes de mais nada, por esta consideração[4].
>
> António de Oliveira Salazar (*Diário de Notícias* del 25/2/1937)

Apoyar al bando nacional era una cuestión de supervivencia para el Estado Novo: una república de izquierdas que defendiera el federalismo ibérico representaba un serio peligro para Portugal. El embajador portugués en el Vaticano, Quevedo, hizo patente este temor en un telegrama del 29 de julio de 1936: «A vitória do Governo de Madrid poderá representar para nós, Portugueses, início de época tormentosa, em que nos arriscaremos a ter de lutar pela defesa da nacionalidade[5]».

En este sentido, desde el inicio de la sublevación, Portugal no dudó en apoyar y colaborar con los militares rebeldes como único medio para eliminar esa doble amenaza ibérico-revolucionaria que representaba la República. Es decir, más que prestar una ayuda interesada a los militares, lo que de verdad seducía a Salazar era acabar con el tradicional *perigo espanhol.*

En efecto, el miedo estaba presente tanto interna como externamente entre las autoridades lusas, como en el caso del cónsul general portugués en Madrid, Vasco da Cunha, que a principios de agosto llegó a afirmar: «Caso seja vencido o movimiento militar, a menos que haja intervenç***ão*** estrangeira, considero inevitável o regime soviético que procurará fomen-

4 «Entrevista a don Salazar», *Diário de Notícias* del 25/2/1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa).

5 Telegrama n.º 23 del ministro de Portugal en el Vaticano al ministro de Relaciones Exteriores el 29 de julio de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. III, 2.ª parte).

tar a revoluç***ão*** a Portugal, sendo de prever ao mesmo tempo guerra contra Portugal[6]».

Cuando, el 19 de julio, Salazar decidió ayudar a los militares sublevados, contó con la colaboración de las dos personas más próximas a su figura y con más peso político-diplomático del régimen: por un lado, el secretario-general de Exteriores, Teixeira de Sampaio, y, por el otro, el ministro de Exteriores, Armindo Monteiro.

Asimismo, Salazar contaba con la asistencia interna de la policía política PVDE, bajo el mando del capitán Agostinho Lourenço; con Sebastião Ramires, ministro de Comercio; y con la oligarquía empresarial, que financió a los rebeldes y los abasteció de materiales. Fue el caso, por ejemplo, del magnate del sector químico Alfredo da Silva —dirigente de la Companhia União Fabril— o del petrolero Manuel Cordo Boullosa —quien proporcionó combustible al bando rebelde durante las primeras semanas de la guerra[7]. Al margen de estos, muchos aristócratas, como el marqués de Quintanar, y políticos, como José María Gil-Robles, visitaron la capital portuguesa en busca de apoyos y financiamiento para la causa nacionalista.

La ayuda externa lusa se manifestó en los planos logístico, militar y diplomático. No obstante, fue en este último sentido en el que Portugal despuntó, puesto que se convirtió en una especie de abogado defensor de la causa nacionalista tanto en la Sociedad de las Naciones como en el Comité de No Intervención.

Por otra parte, desde un punto de vista logístico, las autoridades portuguesas permitieron el paso de material de guerra proveniente de Alemania, que se trasladó desde puertos lusos hasta zona nacional. En lo que se refiere a la acción militar, destacaron los viriatos, un grupo de unos 10 000 voluntarios que lucharon en las filas del bando nacional[8]. También hubo casos de portugueses que se alistaron a las filas de la República, si bien no superarían los 150[9].

---

6 Telegrama n.º 39 del cónsul general de Portugal en Madrid al ministro de Relaciones Exteriores el 7 de agosto de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. III, 2.ª parte).

7 Futscher Pereira, B. (2013). *A diplomacia de Salazar (1932-1949)* (2.ª ed.). Dom Quixote, 77.

8 Casanova, J. (2017). *Historia de España (vol. VIII): República y Guerra Civil.* Editorial Crítica, 277.

9 Casanova, J. (2017). *Historia de España (vol. VIII): República y Guerra Civil.* Editorial Crítica, 275.

En todo caso, a pesar de defender a los rebeldes en el exterior, y a diferencia de Alemania e Italia, que reconocieron oficialmente al Gobierno de Burgos en noviembre de 1936, Portugal actuó con cautela y no reconoció al nuevo Gobierno franquista hasta abril de 1938. Esa demora en el reconocimiento oficial por parte de Lisboa le acarreó algunos problemas o rencillas con las autoridades franquistas, que miraban con recelo la actitud portuguesa.

Es decir, a diferencia del apoyo ítalo-germánico, muy activo, el portugués fue más pasivo: Portugal supo mantener un perfil bajo en comparación con el caso alemán e italiano. Así, la postura lusa fue la de demostrar que seguía una política de neutralidad, por ejemplo adhiriéndose al Comité de No Intervención, pero sin dejar de prestar auxilio al Gobierno de Burgos hasta el final de la guerra.

Efectivamente, durante todo el conflicto, Portugal sirvió como plataforma logística de la retaguardia del bando nacional. Viendo que la Guerra Civil afectaba de alguna manera a la nación portuguesa y que estaban en juego la independencia y la estabilidad institucional del Estado Novo, el 23 de septiembre de 1936 el Gobierno de Lisboa publicó una nota oficiosa sobre el conflicto. Irónicamente, no se luchaba contra la democracia, sino contra el comunismo:

> Vai por êsse mundo, e a propósito dos acontecimientos de Espanha, grande alarido contra Portugal. Acusaçoes de todo o ponto injustas, de mistura com intensa ofensiva de boatos acerca da ordem interna e da nossa posiçao internacional, circulam nos jornais estrangeiros e têm seus port-vozes no País. Há-de demonstrar-se que nao tem razao o esquerdismo europeu, embora por êsse efeito venha a ficar um pouco a descoberta o verdadeiro motivo da sua irritaçao.
>
> 1º- Nao a luta do exército contra a democracia parlamentaria mas contra o comunismo em Espanha [...][10].

10 Documento n.º 22: «Nota oficiosa, sôbre a guerra civil em Espanha, publicada em 23 de setembro de 1936» del 23 de septiembre de 1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

3. Apoyo logístico y comunicativo

Durante las primeras semanas de la Guerra Civil, Portugal, con el beneplácito de Salazar —cuyo ayudante de campo mantenía contacto con los militares españoles sublevados—, se convirtió en una plataforma logística y de comunicación para los rebeldes. Así, el centro de comunicaciones se estableció en el hotel Aviz, donde una central telefónica permitía la correspondencia entre las dos zonas rebeldes incomunicadas geográficamente.

Asimismo, el 27 de julio, tres hidroaviones con tripulación aliada de los sublevados se encontraron en el Tajo, lo que acarreó que el subsecretario de Estado republicano presentara sus protestas al encargado de negocios portugués Riba Tâmega[11].

Por otro lado, gracias a la intervención de Salazar y de Miguel Ponte —general aristócrata y emisario de Mola—, se solucionaron dos problemas para el bando insurgente, uno de los cuales era el abastecimiento de las tropas nacionales en el norte, donde finalmente se utilizó el transporte ferroviario portugués para desplazar recursos entre las dos zonas rebeldes.

Con todo, desde el primer momento en que el Estado Novo decidió dar su apoyo a los sublevados, fue blanco de numerosas críticas, sobre todo por parte de la prensa británica. Por eso, para dar una imagen de neutralidad que se sumara a la política de no intervención, Portugal jugó a un doble juego: por un lado, tomó medidas para evitar que Lisboa colaborara con el bando sublevado en el mismo grado que Alemania e Italia; por otro lado, los intereses lusos por la victoria de los nacionalistas eran tan elevados, que Lisboa continuó apoyando al ejército rebelde hasta el final de la contienda. Al fin, Portugal se convirtió en una especie de retaguardia del bando sublevado y el tránsito de material bélico continuó hasta la victoria de Franco en abril de 1939.

A principios de la contienda, el Gobierno portugués publicó el Decreto Ley 26935, que prohibía toda exportación, directa o indirecta, en territorio luso de material de guerra con destino a cualquier territorio español. Esto fue una tapadera del Estado Novo para dar la imagen al mundo, sobre todo a su aliado inglés, de que Lisboa respetaría las reglas impuestas por el Comité de No Intervención. En dicho decreto ley se decía:

---

11 Telegrama n.º S. G. 29 del encargado de negocios de Portugal en Madrid al ministro de Relaciones Exteriores el 27 de julio de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. 3, 2.ª parte).

> Artigo 1. Fica proibida em todo o territorio português a exportaçao, directa ou indirecta, a reeportaçao ou o trânsito, com destino a Espanha, as possessoes espamnholas ou a zona espanhola de Marrocos, de armas, muniçoes e material de guerra, bem como de aeronaves, montadas ou desmontadas, e de navios de guerra.
>
> a) alistamento de voluntarios para as fôrças em luta, ainda que tais alistamentos se façam por forma indirecta.
>
> b) abertura de subscriçoes para a continuaçao da guerra ou remessa de quantias publicamente angariadas para êsse fim[12].

No obstante, toda la política de no intervención no fue más que una farsa, ya que muchos de los firmantes del Acuerdo, como Portugal, no respetaron lo firmado. Así, en abril de 1937, al inicio de la ofensiva nacional en el norte, llegó a Lisboa el navío alemán Monte Pascoal con 74 marineros a bordo que luego se trasladaron a un crucero germano que se encontraba también en el puerto[13]. Podemos suponer que dicho crucero con los recursos humanos necesarios se dirigió más tarde a aguas españolas con fines bélicos. En todo caso, lo que es cierto es que, a pesar del Acuerdo de No Intervención, la ayuda portuguesa continuó, al igual que la alemana, la italiana y la soviética.

Un hecho curioso relacionado con la logística y la exportación ocurrió en marzo de 1937. El día 8 de ese mes, en respuesta a un pedido español del bando nacional, Inglaterra o, más bien, la Comisión del Arzobispo Católico de Westminster, envió algodón a España: como ese material era considerado de guerra, Francia no permitió que pasase por los Pirineos. Lisboa, en cambio, aceptó el pedido y el tránsito hasta zona nacional[14].

---

12 Documento n.º 54 «Exportaçao e trânsito de material de guerra com destino a Espanha. Sua proibiçao» del 19 de agosto de 1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

13 Telegrama n.º 3 del cónsul de Hamburgo el 12 de abril de 1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

14 Telegrama n.º 155 del cónsul de Londres el 8 de marzo de 1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.8.).

4. Los viriatos: los soldados portugueses de Franco

Al igual que Alemania e Italia, Portugal, con la autorización de Salazar, envió un contingente de voluntarios a luchar en las filas del bando nacional. Estos voluntarios eran miembros de la Legião Portuguesa y formaron el grupo de los viriatos[15], cuyo número osciló entre los 8000 y los 10 000. Entre ellos, hubo muchos que desempeñaron un papel importante en el conflicto, como los futuros generales António de Spínola[16], Humberto Delgado[17], Venâncio Deslandes[18] y Henrique Galvão[19].

En 1937, por ejemplo, Humberto Delgado, ideó un plan de reconquista de la ciudad de Olivenza, que España nunca había devuelto a Portugal. Pero, debido a la falta de apoyos, sobre todo del gobernador civil de Elvas, el plan nunca se llevó a cabo.

Entre el 6 y el 27 de febrero de 1937, los viriatos participaron en el frente de la batalla del Jarama, que se saldó con una victoria estratégica republicana. Al mes siguiente, en marzo, cuando las tropas italianas fueron derrotadas en Guadalajara, se creó la Misión Militar Portuguesa de Observación en España, bajo el liderazgo de Raul Esteves. La idea era que la postura portuguesa se «aproximara» más a Franco, ya que los viriatos integrados en las tropas sublevadas tenían problemas de adaptación como el idioma o sufrían maltratos a manos de los oficiales nacionalistas.

---

15 Llamados así en memoria de Viriato (180 a. C. – 139 a. C.), líder de la tribu de los lusitanos, quienes se enfrentaron a la expansión de Roma en el territorio suroccidental de la península ibérica, lo que dio lugar a la guerras lusitanas (155 a. C. – 139 a. C.).

16 General que desempeñó un papel destacado durante la Revolución de los Claveles (25 de abril de 1974).

17 Se convirtió en un ferviente opositor a Salazar durante las elecciones de 1958. El general Delgado y su secretaria, que constituían una amenaza para el régimen, fueron asesinados por la policía secreta portuguesa en Villanueva del Fresno (Badajoz) el 13 de febrero de 1965.

18 Embajador portugués en Madrid durante la década de los cincuenta.

19 General y opositor al régimen salazarista durante los años sesenta.

5. Defensa diplomática portuguesa a los militares rebeldes

5.1 El Comité de No Intervención

En 1936, en una Europa con una situación política delicada debido al auge de los regímenes totalitarios alemán e italiano, y al peligro del contagio del comunismo soviético, Francia y Gran Bretaña vislumbraban como el «problema español» podía complicar aún más las cosas y desencadenar un conflicto de grandes proporciones. El objetivo, pues, era aislar la contienda española y evitar su internacionalización y cualquier intervención extranjera.

Con todo, a pesar de las adhesiones de varios países al Acuerdo de No Intervención, no se respetaron los compromisos adquiridos. En efecto, el Tercer Reich alemán, la Italia fascista y el Estado Novo portugués prestaron su apoyo al bando rebelde, mientras que la Unión Soviética colaboró con la República española.

Por su parte, el Gobierno galo decidió auxiliar a su homólogo español después de recibir la petición de ayuda del presidente republicano José Giral. Sin embargo, el agregado militar de la embajada española en París filtró la noticia a la prensa conservadora francesa: ante la presión británica y una difícil coalición, el primer ministro francés León Blum finalmente tomó la decisión de no auxiliar a la República y evitar la internacionalización del «problema español» mediante la propuesta de un Acuerdo de No Intervención.

Así, cuando el 30 de julio se supo que los alemanes, italianos y portugueses estaban ayudando a los militares rebeldes, el secretario general del Quai d'Orsay, Alexis Léger, y el ministro de Exteriores francés, el radical Yvon Delbos, propusieron una política de no intervención y la firma de un acuerdo, que se formalizó el 8 de agosto. Por su parte, Londres apoyó la propuesta francesa de mantener una política de neutralidad con respecto a la cuestión española y evitar un enfrentamiento directo con Alemania e Italia.

A finales de agosto de 1936, los 27 Estados europeos, excepto Suiza, se adhirieron oficialmente al Acuerdo de No Intervención en España. Desde el inicio, sin embargo, el Acuerdo no fue más que una farsa, ya que todos los firmantes sabían que Alemania, Italia, Portugal y la Unión Soviética jamás respetarían el compromiso de no intervenir en el problema español. Aunque el pacto no sirvió para poner fin a las intervenciones extranjeras,

pudo regularlas de manera que se evitó que la guerra civil española pasase a ser una general.

Para que se respetase Acuerdo, el 9 de septiembre de 1936 se creó el Comité de No Intervención bajo la presidencia del subsecretario parlamentario del Foreign Office británico, el conservador Plymouth. Asimismo, se creó un subcomité compuesto por los Estados fronterizos con España y los principales productores de armas, a saber: Alemania, Francia, Gran Bretaña y la Unión Soviética. No obstante, como dice Paul Preston, este Comité «fue un poco más que una ficción porque en realidad era una ficción que trabajaba en interés de las fuerzas rebeldes, y que obstaculizaba los esfuerzos del legítimo gobierno republicano por plantear una defensa eficaz frente a los sublevados[20]».

5.2 Las reticencias portuguesas a la adhesión

En el plano diplomático, el primer paso del Estado Novo fue coordinarse con su viejo aliado británico, sin dejar de hacer mención a la antigua alianza[21]. Detrás de esta actitud se hallaba el temor y el recelo de Portugal ante un contagio ideológico-político de las izquierdas españolas después de su victoria en las elecciones de febrero de 1936 y ante un posible ataque español. Por lo tanto, era de máximo interés para el Gobierno luso preservar la alianza con Gran Bretaña como escudo[22].

En este sentido, cuando Portugal decidió dar su apoyo a los rebeldes, Salazar era consciente de las repercusiones internacionales y mostró grandes reservas con respecto a la adhesión portuguesa al Acuerdo. Así, el 5 de agosto llegaron a Portugal las primeras propuestas franco-británicas de adhesión. Al día siguiente, en nombre del Gobierno portugués, el ministro de Exteriores, Armindo Monteiro, dio la respuesta al encargado de negocios inglés: Portugal se comprometía a mantener en vigor la antigua alianza, pero no hasta el punto de exponer a la nación lusa a una situación peligrosa. Para el ministro, lo más importante era obtener garantías de que el Gobierno británico protegería Portugal en caso de un ataque de España,

20 Preston, Paul (2017). *La guerra civil española* (1.ª edición de bolsillo). Penguin Random House, 172.

21 Tratado de Windsor de 1386.

22 Un interés que dura desde la independencia portuguesa en 1143 y, luego, desde el 1 de diciembre de 1640.

lo que demostraba la vigencia en las mentes lusas del temor secular frente a una agresión castellana.

Salazar, pues, desconfiaba del pacto y lo consideraba una amenaza porque, a diferencia de lo que sucedía con los demás firmantes, la guerra en España sí era un peligro serio y existencial para el Estado Novo, que vivía los acontecimientos de cerca.

Mientras tanto, las operaciones militares de los rebeldes atravesaban un momento crucial, dado que las tropas marroquíes avanzaban hacia Cáceres. Por lo tanto, era necesario que Portugal ganara tiempo en lo referente a la propuesta anglo-francesa, con el objetivo de favorecer dicho avance rebelde y controlar así toda la frontera luso-española.

El 7 de agosto, el encargado de negocios portugués en Londres, Calheiros e Menezes, informó a Lisboa que la Unión Soviética iba a condicionar la entrada portuguesa al acuerdo. El día 11, llegó la respuesta británica a las preguntas de Monteiro, en la que afirmaba que la alianza continuaba en vigor, por lo que el Gobierno de Su Majestad se reservaba el derecho de «apreciar las circunstancias de su aplicación[23]».

El 13 de agosto tuvo lugar una reunión entre Salazar, el ministro Monteiro y el secretario general de Exteriores, Teixeira de Sampaio. Después del encuentro, el ministro comunicó a los Gobiernos francés e inglés que Lisboa aceptaba el principio del Acuerdo, pero con reservas que serían formuladas por escrito al día siguiente: era una estrategia de las autoridades portuguesas para ganar unos días más para la causa nacionalista.

5.3 La adhesión portuguesa al Comité de No Intervención

Mientras las tropas nacionalistas avanzaban por Extremadura, siguiendo la frontera portuguesa, en el Palácio das Necessidades de Lisboa se celebraban las conversaciones para la adhesión de Portugal al Acuerdo de No Intervención. Tras la insistencia del embajador inglés, el 20 de agosto llegó la respuesta: Portugal se adhería al Acuerdo, pero con condiciones. También ese mismo día, debido a la situación peligrosa e inestable en la zona republicana, el Gobierno del Estado Novo dio órdenes a su embajada en Madrid para iniciar el cierre y trasladarse a Alicante como nuevo destino de la representación diplomática lusa.

23 Futscher Pereira, B. (2013). *A diplomacia de Salazar (1932-1949)* (2.ª ed.). Dom Quixote, 87.

La adhesión de Portugal al Acuerdo no significó que su colaboración con los rebeldes cesara. El 22 de agosto, dos navíos alemanes, el Wigbert y el Kamerum, llegaron al puerto de Lisboa para desembarcar una gran cuantidad de material de guerra, incluidas armas, municiones y aviones, que luego se trasladó por tren hasta la España en manos del bando nacional.

El 27 de agosto se publicó la ley del pacto que permitió la adhesión de 27 Estados europeos, entre ellos Portugal. A partir de esa fecha, el Gobierno portugués formalizó su compromiso con el acuerdo y «moderó» el apoyo directo a los rebeldes, pese a que no lo interrumpió hasta el final de la guerra. Así, el 31 de agosto, se prohibió que el buque alemán Usarama, que llevaba un cargamento de guerra para los rebeldes, atracara en el puerto de Lisboa y se redirigió a Vigo.

6. El reconocimiento portugués al Gobierno de Burgos (28 de abril de 1938)

A diferencia de Alemania e Italia, Portugal fue más precavida a la hora de reconocer al nuevo Gobierno de la zona nacional. El 1 de octubre de 1936, en el salón del trono de la Capitanía General de Burgos, el general Franco fue proclamado Generalísimo del ejército sublevado y jefe del Estado en la zona nacional. Meses después, el 18 de noviembre, en plena batalla de Madrid, los Gobiernos de Berlín y de Roma reconocieron como legítimo al Gobierno de Burgos. Años más tarde, el 27 de febrero de 1939, se celebraron el Acuerdo Bérard-Jordana, por el que Francia y el Reino Unido también reconocían oficialmente al nuevo Gobierno de España.

Por su parte, en tanto que Madrid podía caer en manos de las tropas sublevadas, pero la victoria no estaba asegurada, y manteniendo la prudencia, Lisboa reconoció *de facto* al Gobierno de Franco, es decir, sin componente jurídico. Esto supuso algunos problemas o malentendidos entre Portugal y la España franquista, que no entendía la demora lusa en reconocer de manera oficial al nuevo Gobierno. Lo cierto es que el Estado Novo prefirió ir despacio y analizar el desarrollo de los acontecimientos.

En este sentido, el primer paso fue el cese de las relaciones con el Gobierno republicano, que se hizo público el 23 de octubre de 1936. Días antes, el 2 de octubre, el ministro de Exteriores portugués, Armindo Monteiro, entregó una nota oficiosa al embajador español, Claudio Sánchez-Albornoz, en la que se acusaba a la República de violar la frontera portu-

guesa mediante incursiones. Fue el lance decisivo para que el Gobierno de Lisboa reconociera al de Burgos.

El siguiente paso fue reconocer *de facto* al Gobierno de Burgos. Esta posición estratégica de Portugal tenía un doble objetivo: por un lado, proseguir el apoyo al bando nacional, el único capaz de eliminar la doble amenaza ibérico-revolucionaria de la Segunda República; por otro lado, mantener la prudencia y una imagen neutral a ojos de su aliado inglés.

Esta postura se sostuvo más de un año hasta que, en enero de 1938, Salazar decidió nombrar al ministro de Comercio e Industria, Pedro Teotónio Pereira, como agente especial ante las autoridades de Burgos. Su misión era extremadamente delicada: buscar, en plena situación de guerra interna, un entendimiento con un nuevo gobierno militar influido por las ideas del fascismo italiano.

El diplomático portugués llegó el 19 de enero de 1938 a Salamanca, donde halló un ambiente muy favorable. El 31 del mismo mes se entrevistó con Franco en Burgos, donde el Generalísimo le prometió que los intereses portugueses en España nunca se verían afectados ni amenazados. En junio de 1938, Teotónio Pereira fue confirmado como nuevo embajador portugués en la España nacional, donde llegó a ser un personaje influyente en los círculos políticos de los años posteriores a la Guerra Civil.

Finalmente, el 28 de abril de 1938, cuando la victoria del bando nacional estaba asegurada, el Estado Novo portugués reconoció *de iure* al nuevo Gobierno de España.

7. Conclusión

A modo de conclusión, se puede afirmar que la Guerra Civil supuso un alivio para el régimen del Estado Novo, ya que permitió eliminar el *perigo espanhol*, representado por la doble amenaza ibérico-revolucionaria, que continuaba presente en las mentalidades portuguesas. Por lo tanto, la sublevación militar del Ejército nacional se erigió como la herramienta útil que el Estado Novo necesitaba para acabar con esa doble amenaza.

Al margen de esto, la Guerra Civil permitió forjar nuevas bases en las relaciones diplomáticas luso-españolas. En otras palabras, se inició una nueva etapa en el entendimiento de ambos Estados ibéricos, que con el Gobierno republicano no había sido nada cordial.

A pesar de la demora portuguesa en reconocer oficialmente al Gobierno franquista, estas nuevas relaciones se caracterizaron por la amistad

y el buen entendimiento, lo que se ratificó en el Tratado de Amistad y de No Agresión del 17 de marzo de 1939.

Con todo, estos vínculos pasaron por un momento delicado durante el verano de 1940, cuando las ansias españolas por aliarse con el Eje en la guerra europea eran altas. Mediante la prudencia y la diplomacia, Portugal supo jugar sus cartas para mantener la neutralidad peninsular. Gracias a eso, tanto el Estado Novo portugués como el franquismo sobrevivieron durante la Guerra Fría y duraron hasta mediados de los años setenta, cuando la democracia llegó a la península ibérica.

Bibliografía

Casanova, J. (2017). *Historia de España (vol. viii): República y Guerra Civil.* Editorial Crítica.

De la Torre, H. (2006). *Portugal en el exterior (1807-1974). Intereses y política internacionales*. Madrid: UNED.

De la Torre, H. y Telo, A. J. (2003). *Portugal y España en los sistemas internacionales contemporáneos*. Merida: Editora Regional de Extremadura.

De la Torre Gómez, Hipólito (1997). *El Portugal de Salazar*. Madrid: Arco Libros, S. L.

De la Torre Gómez, Hipólito (1988). *La relación peninsular en la antecámara de la guerra civil de España (1931-1936)*. UNED Mérida: Centro Regional de Extremadura.

De la Torre Gómez, Hipólito; Sánchez Cervelló, Josep (2000). *Portugal en la Edad Contemporánea (1807-2000). Historia y Documentos.* Madrid: UNED.

De Oliveira, A. H. (2012). *Breve história de Portugal*. Editorial Presença.

Franco, A. (2000). *Salazar. As grandes crises (1936-1945)*. Livraria Civilização Editora.

Freire, J. (2003). *Os espanhóis e Portugal*. Oficina do Livro.

Futscher, B. (2013). *A diplomacia de Salazar (1932-1949).* Dom Quixote.

Loff, M. (1996). *Salazarismo e franquismo na época de Hitler (1936-1942).* Campo das Letras.

Madureira, A. (2017). *Salazar. Anos de tensão. A guerra de Espnaha, a repressão e a concentração de poderes.* Clube de Autor.

Moradiellos, E. (2017). *Historia mínima de la guerra civil española.* Turner Publicaciones.

Moreno, X. (2007). *Hitler y Franco. Diplomacia en tiempos de guerra (1936-1945)*. Editorial Planeta.

Oliveira, C. (1985). *Portugal e a II República de Espanha (1931-1936)*. Perspectivas & Realidades.

Payne, S. G. (1987). *El ré*gimen de Franco. 1936-1975. Alianza Editorial.

— (2014). *La guerra civil española*. Ediciones Rialp.

— (2019). *La revolución española. 1936-1939. Un estudio sobre la singularidad de la Guerra Civil*. Editorial Planeta.

Pena, A. (2017). *Salazar y Franco. La alianza del fascismo ibérico contra la España republicana: diplomacia, prensa y propaganda*. Ediciones Trea.

Preston, P. (2017). *La guerra civil española* (1.ª edición de bolsillo). Penguim Random House.

Rosas, F. (1986). *O Estado Novo nos anos trinta. 1928-1938*. Editorial Estampa.

Sánchez, J. (1988). *A revolução portuguesa e a sua influência na Transição espanhola*. Assirio & Alvim.

Serrano, R. (2011). *Entre Hendaya y Gibraltar*. Editorial Planeta.Viñas, Á. (2001). *Franco, Hitler y el estallido de la Guerra Civil. Antecedentes y consecuencias*. Alianza Editorial.

— (2012). *La República en guerra. Contra Franco, Hitler, Mussolini y la hostilidad británica*. Editorial Crítica.

Relación de noticias y comunicados de prensa

«Entrevista a don Salazar», *Diário de Notícias* del 25/2/1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa).

Documento n.º 22: «Nota oficiosa, sôbre a guerra civil em Espanha, publicada em 23 de setembro de 1936» del 23 de septiembre de 1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

Decreto Ley

Documento n.º 54 «Exportaçao e trânsito de material de guerra com destino a Espanha. Sua proibiçao» del 19 de agosto de 1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

Relación de telegramas

Telegrama n.º 48 del encargado de negocios al Ministerio de Relaciones Exteriores el 17/7/1936 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE).

Telegrama n.º 23 del ministro de Portugal en el Vaticano al ministro de Relaciones Exteriores el 29 de julio de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. 3, 2.ª parte).

Telegrama n.º 39 del cónsul general de Portugal en Madrid al ministro de Relaciones Exteriores el 7 de agosto de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. 3, 2.ª parte).

Telegrama n.º S. G. 29 del encargado de negocios de Portugal en Madrid al ministro de Relaciones Exteriores el 27 de julio de 1936. En: *Des anos de Política Exterior (1936-1945)* (vol. 3, 2.ª parte).

Telegrama n.º 3 del cónsul de Hamburgo el 12 de abril de 1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.10).

Telegrama n.º 155 del cónsul de Londres el 8 de marzo de 1937 (Arquivo Histórico Diplomático de Lisboa, caja PT/AHD/3/MNE-SE – 3ºP, A.8, M.8.).

ANIMAL METAPHORS THROUGH SUBTITLING IN *FAMILY GUY*

Mariazell-Eugènia Bosch Fábregas
Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya
mariazelleugenia.bosch@uvic.cat

Abstract. *Family Guy* (*Padre de Familia* in Spanish) is an American situational comedy created by director and producer Seth MacFarlane in 1999. The show is famous for making use of satirical and off-color humor when dealing with socially and culturally controversial issues such as homophobia, religion and sexism, to name just a few examples. The series often displays strong textual (verbal language) and visual (nonverbal language) content, which is verbally captured through insults, vulgarisms and other offensive terms. One aspect that is particularly interesting regarding Family Guy and insults is the relationship that is sometimes established between the male and female characters of the series to the animal kingdom through animal metaphors. The topic of (female) animal metaphors in English and Spanish has been studied by Irene López, who shows a clear categorization of women as domestic, livestock and wild animals through metaphorical language.

Such offensive language is especially recurrent in the Family Guy DVDs, which offer the uncensored material. This paper focuses on conversational and situational context(s) in Family Guy to conduct a qualitative study using the above-mentioned animal taxonomy of the male and female characters in the series. Both English and Spanish subtitling from the Spanish DVD version of the series were studied to identify similarities with López's animal metaphor classification and the extent to which languages maintain, replace or omit animal comparisons in subtitling.

Keywords: Animalization, *Family Guy*, stereotyping, subtitling, translation

Resumen. *Padre de Familia* (en inglés, *Family Guy*) es una comedia situacional americana creada en 1999 por el director y productor Seth MacFarlane. La serie es famosa por el uso de humor satírico y obsceno en temas social y culturalmente controvertidos, como la homofobia, la religión o el sexismo. Muchas veces, esta comedia muestra un contenido ofensivo, tanto textual (lenguaje verbal) como visual (lenguaje no verbal) a través de insultos, vulgarismos y otros términos de

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 27–40. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

índole humillante. Es particularmente interesante la relación que se establece entre *Padre de Familia* y la asociación de algunos personajes con el reino animal a través de metáforas de animales. Irene López ha estudiado el tema de las metáforas animales (femeninas) en inglés y en castellano. En su artículo presenta una clara categorización de las mujeres como animales domésticos, de granja y salvajes a través del lenguaje metafórico.

Dicho lenguaje ofensivo es especialmente recurrente en los DVD de la serie, ya que este formato ofrece material no censurado. Así, este artículo se centra en los contextos conversacionales y situacionales para un estudio cualitativo de la categorización animal que sufren los personajes masculinos y femeninos en *Padre de Familia*. El análisis se lleva a cabo a través de la subtitulación inglesa y castellana de la versión española en DVD de la serie y sirve para determinar las similitudes a encontrar en base a la clasificación metafórica de López y hasta qué punto las dos lenguas mantienen, sustituyen u omiten las comparaciones de animales en la subtitulación.

Palabras clave: Animalización, estereotipificación, *Padre de Familia*, subtitulación, traducción.

1. Introduction: Family Guy *and Stereotyping*

Family Guy is a television series in which the characters constantly deliver and exchange verbal and nonverbal information through turn-taking interactions with other characters. Television dialogue, such as in the case of *Family Guy* might be expected to sound like natural-occurring, real-life conversation (Norrick and Spitz 2010: 84; Quaglio 2009: 1), despite the fact that "the language used in television is not the same as unscripted language because it represents the language scriptwriters' image real women and men produce" (Rey 2001: 138). However, Escandell and Quaglio assert that scripted conversations for television take place in shared situational and conversational context(s) and their participants are acquainted with the resources and pragmatic information, such as knowledge, beliefs, suppositions, opinions and feelings, used in the interaction and exchange of information (2013: 33; 2009: 1; 6-7).

One linguistic mark of the scripted conversations in *Family Guy* is the extensive use of strong and offensive language, such as insults, frequently occurring through verbal and nonverbal language. Oftentimes, these verbal insults are materialized through animal metaphors. The topic of animalization in the series is particularly interesting, because the show

commingles animated human characters with animal characters, which are sometimes attributed anthropomorphic characteristics, such as the ability to speak and reason, and bipedal locomotion, among others. This highlights the fact that while animalization diminishes the human capacities of human characters, personification confers human capacities on animal characters. According to López's study on female animal metaphors (2009), animal characteristics (often based on size, youth, beauty, sexual availability and social role) are stereotypically attributed to women when categorized as pets, livestock and wild animals.

Language is a means of communication, but it also constitutes a way of thinking, a manner of accessing reality. In this line language reflects a social and cultural reality, but it also creates, (re)produces and (re) interprets it (Violi 1991; Burke 1996 in Poncela 2002: 21; Lévi-Strauss 1964 in Poncela 2002: 21; 24). Stereotyping is a socially accepted idea, an opinion about a group and its members (Harding 1974 in Poncela 2002: 16), usually a simplified or caricaturized conception of a person or personality (Ander-Egg 1978 in Poncela 2002: 17). In *Family Guy*, the character categorization and classification into animal groups stem from a clichéd and biased way of understanding male and female social and cultural roles and identities. Therefore, stereotyping affects both men and women, though Moià argues that sexism is the mechanism that awards privilege to one sex at the expense of the other (1981 in Poncela 2002: 19). Oftentimes, linguistic violence and disdain are directed towards the female population through social and behavioral practices, but they are inscribed in how we conceive, represent and narrate society (Poncela 1995 2000*b* in Poncela 2002: 20).

2. Family Guy *and (Animal) Metaphors*

According to Poncela, popular culture, folklore and myths sustain a set of cultural representations around gender, which impregnate the social and personal imaginary through sayings and proverbs (2002: 26; 28). In particular paroemias are oral messages that transmit popular knowledge and cultural tradition. These maxims perform the didactic function of transmitting moral and educative messages by informing attitudes and behaviors and pointing out specific social problems related to daily life (29; 34; also, Ugarte 1996: 111; 118; 128; Buxó 1988: 93 in Ugarte 1996: 118). They tend to use a mocking tone, which Ugarte defines as "coarse

pragmatism" because it represents a lack of idealism and the curtness and frankness of proverbs (1996: 119; 124). Due to their oral transmission, comparisons wear down through time and the evolution of social reality gradually makes the terms of comparison distant and antithetical. These distant origins are often lost on younger generations (30) and the full sense(s) of these comparisons has to be constructed through metaphorical structure and applied according to the specific textual and pragmatic situation (Conca 1990: 45-46 in Ugarte 1996: 116). This might explain why *Family Guy* does not make specific use of animal-related proverbs per se, but rather other metaphors and comparisons that evoke old sayings.

Irene López claims that metaphors offer a window to the construction of social identities and roles. Since metaphors are channels of folk belief, she argues, they convey biases in favor of normative social groups and in detriment of 'the other' (2009: 78). By the same token, Poncela claims that positive characteristics tend to be attributed to men (2002: 53), while definitions of women are often negative, dichotomic and bipolar (14). Moreover Poncela argues that women have traditionally been forgotten or excluded and sayings have been used to silence, censor, insult or ridicule female behaviors, bodies and attributes (2002, 40; also, Ugarte 1996: 111). Metaphors also establish social roles for women, especially according to their position in the family (mothers, daughters), their age (young, old) and their status as 'other' women (prostitutes) (Poncela 2002: 85). In the case of popular sayings, Poncela argues that some proverbs show discrimination, disdain and verbal and symbolic violence towards women (19). This actually reflects a kind of dampened or invisible symbolic violence, exerted through communication, knowledge, ignorance, acknowledgement and feeling (Bordieu 1999: 12 in Poncela 2002: 129).

In the case of animal metaphors, Ugarte claims that mankind has observed animal behavior and has modeled or 'recreated' it in women by establishing a certain behavioral analogy with them (1996: 65; 103). In addition, Ugarte states that proverbs provide a set of behavioral rules about how men should treat women and animals (3). Also, Poncela remarks that women are assigned negative animal characteristics such as the inability to reason, savagery, inappropriate behavior, nonsense, wickedness and brutality (2002: 50). Similarly, she also claims that proverbs justify and legitimize violence against women based on the popular mindset, traditional beliefs and the cultural hegemonic discourse of our society (130).

Even though *Family Guy* appears to be rich in animal metaphors, the topic has not sparked interest among scholars, although the series has been studied from other perspectives (limits of humor, translation of culturally specific humor, reception of humor, immigration, stereotyping). Bearing in mind both the lack of previous literature regarding animal metaphors in *Family Guy* and the recurrent animalization that is presented in the sitcom, this paper describes a qualitative study on the most emblematic animal metaphors included in the program through the English and Spanish subtitling. The corpus for this study corresponds to the first episode of all 17 Spanish *Family Guy* DVD seasons (1999–2017), the compilation of which has resulted in a total of 34 subtitle transcripts (17 in English and the corresponding 17 in Spanish).

Following López's categorization of women and animals metaphors in pets, livestock and wild animals, Ugarte's and Poncela's studies on woman and animals in a collection of popular proverbs, the aim of this study is to collect a sample of each animal metaphor and qualitatively analyze the situational and conversational context(s) in which it appears to determine whether the animal metaphors in *Family Guy* can be identified and classified in accordance with López's taxonomy. This work also looks at the relationship between the English and Spanish subtitling, examining the subject from a translation perspective in order to compare the linguistic rendering, substitution or omission of animal metaphors in each language.

3. Animal Metaphors in Family Guy

The next three sections analyze the animal metaphors in the English and Spanish subtitling of *Family Guy* in three animal categories: pets, livestock and wild animals.

3.1 Domestic Animal Metaphors in *Family Guy*

The first animal metaphor categorization that López puts forward is related to domestic animals, that is, companion animals that show endearment. The pet example par excellence is the dog, which is understood as a symbol of loyalty, reliability and noble character. However, such innate virtues are contraposed when they refer to women: ugliness, bad faith and promiscuity (Ugarte 1996: 108; Eble 1996 and Carbonell 1997 in López 2009: 83). The

dog metaphor appears in *Family Guy*, both in the English ['bitch'] and the Spanish ['perra'/ 'puta'] subtitling. Interestingly, the insult targets both male and female characters. However, it is always used in the feminine form ['bitch'; 'perra'] and never as the male version ['dog'; 'perro'].

Poncela comments that 'puta' is a lacerating insult applied to women when disdain is intended (2002: 91). In the sitcom women are referred as 'bitches' in English while in Spanish there is more variety: 'perra' ['bitch'], 'tía guarra' ['slut'], 'zorra' ['whore'] and 'fetos malayos' ['very ugly person']. In the case of men, male characters are self-identified as 'bitch' or 'perra' in situations where they pretend to be a woman (stereotypically dress as a woman, act as a prostitute). Also, there are many cases in which male characters are insulted with 'son of a bitch' ['hijo de puta' / 'perra']. Though directed at a male character, the insult itself makes reference to the target's mother.

The next animal metaphor to address is the cat. According to López, the figure of the cat (as opposed to its male version, the tomcat) is associated with the night, and by extension, to prostitution (2009: 85). In this same line, Ugarte comments on the expression 'gata mansa' ['meek female cat'] to make reference to a submissive and demure woman (1996: 99). In the sitcom, we find different uses of the cat metaphor, applied to both men and women. With the male characters, men are referred to as "cats" while the Spanish loses the animal metaphor and uses "chavales" ['guys'] instead, since 'cat' ['gato'] is a slang term for 'guy' (Merriam Webster; WordReference) in English, but not in Spanish. When applied to women, though, the connection between the animal and prostitution is established, both in English and in Spanish and also between visual and verbal content, when one female character proudly wears and describes her Halloween costume as "slutty cat" ['de gatita putón'].

Another animal that can fall into the category of pets is the bird. Birds (such as canaries, parakeets, parrots) are domestic animals that are known for their small size and entertaining character. When applied to women, they make reference to their smallness, youth and by extension, their condition as sexual playthings (López 2009: 86). In this sense, Poncela insists on how women are infantilized and reduced as beings to be led and looked after (2002: 44). In the subtitling analysis, though, there is no explicit reference to birds as such. However, there is one instance in which female characters are compared to birds and told to keep silent:

Less questions and more shut-the-hell-up.	¿Qué tal si preguntamos menos y cerramos el pico de una vez?

Figure 1. Example from Season 3 Episode 1

And you can stop right in your tracks because it is not.	Pero más te vale cerrar el pico, porque no lo es.

Figure 2. Example from Season 7 Episode 1

These examples are particularly interesting since the "twittering and chattering sounds made by birds might also hint at stereotypical view of women as chatterboxes" (López 2009: 86; 93; also, Poncela 2002: 38; also, Ugarte 1996: 61-62; 91; 111). As both examples show, only the Spanish subtitling makes use of the animal metaphor "cerrar el pico" [lit. 'shut the beak'] while the English subtitling makes use of other ways to express the same idea. Interestingly, the meaning behind all the expressions is the same, since both induce women to silence and mutism (Poncela 2002: 39). Silence, as Poncela claims, is the most prominent expression of subordination, obedience and passivity. The lack of voice, presence and action are all characteristics that are considered virtues in the female population (61), when in reality they just remove female voice and opinion.

3.2 Farmyard Animal Metaphors in *Family Guy*

In this second section, the analysis focuses on the farm animal metaphors found in the English and Spanish subtitling. While pets are known for their domesticity, company and entertainment, livestock animals are used for farm labor, food production and reproduction. As López puts it, farm animals "are bred for utility, sport, pleasure or research…[to] be exploited and eaten" (2009: 87). One group of animals that falls into this category are birds such as hens, chickens and chicks. Ugarte claims that in Spanish, 'gallinas' ['hens'] make reference to cowardly people (Ugarte 1996: 109). While she defends the 'gallo' ['chicken'] as an animal that shows pride, superiority and dominance over hens (110), in English, the animal describes a cowardly person (Merriam Webster). In fact, there is one example with this meaning in both the English ("skinny chickenshit") and

Spanish ("pollo delgaducho de mierda") subtitling which targets a man. Both expressions are an insult and state the scared condition of a person.

Another meaning of 'gallina' ['hen'] in Spanish makes reference to an old and undesirable woman (91). Although the corpus does not show any examples of this meaning, there are some references to 'chicks' ['pollitos/as']. As López puts forward, women are oftentimes conceptualized based on their youth, attractiveness and sexual availability or consumption (2009: 89). In the corpus of this study, no male character is ever referred as 'chick' in terms of this categorization. When it comes to female characters, women are widely called 'chicks' in the English subtitling. Although 'pollita' could have been used as the translation, the Spanish subtitling loses the animal metaphor and opts for versions that capture female youth ('tía'; 'chica') or even omissions due to subtitle character length, removal of extra words with little or no effect on the context or substitutions with similar meaning like 'ligar' ['hook up']:

I mean, how do you think NBA players get all those chicks?	¿Cómo crees que ligan tanto los jugadores de la NBA?

Figure 3. Example from Season 16 Episode 1

The next animal to examine is the duck. This animal does not appear in López's categorization, but it is interesting to include it, as there are a couple of references to male and female characters in the series. In the first example, the animal is used in its diminutive form ['ducky' and 'patito'] for a few different reasons: first of all, because it targets a baby dressed up as a duck; and secondly, to show affection towards him. The second example makes reference to a female character ("bitch duck" and "pata zorra"). While the first use is a term of endearment, it is clearly seen that that the addition of the above-mentioned 'bitch' ['zorra'] automatically adds negative connotations.

Although the rabbit could be regarded as pet due to its small size and amiable character, it is included within the livestock categorization. Meanings related to rabbits tend to be positive, but they are also tinted with sexual innuendo, like mounting or being ridden (Poncela 2002: 88). The corpus contains one instance related to the rabbit that carries sexual undertones: "Wow, same old pussy" ("Vaya, el mismo conejo de siempre"). Here the female character is objectified and reduced to the female sexual

genitalia. Interestingly, in Spanish the colloquial word that describes it is 'conejo' ['rabbit'] while in English it is 'pussy' ['gato']. No cases of male genitalia associated with animal metaphors have been found.

The next animal under the category of farmyard animals are goats ['cabra' and 'cabrón']. Ugarte highlights the female goats' wickedness by nature, as they are fickle and have an independent character that is difficult to repress (1996: 99; 110). In *Family Guy*, only Spanish indicates madness by using 'goat' in a male ('chota', i.e., 'kid' or young goat) and a female character ('cabra') while English resorts to direct structures so to express insanity: "crazy" and "out of your mind". In reference to men, this animal emerges as the provider (Poncela 2002: 71), the macho (72) and cuckolded (73). In *Family Guy*, the animal metaphor appears only in the Spanish subtitling as the translation of insults such as "bastard", "fuckers", "motherfucker" and "son of a bitch". In such cases, the Spanish subtitling renders the insults as "cabrón", "cabrones" and "cabronazo".

Another animal that is usually used as an opprobrium towards women is the pig. As López claims in her article, the pig denotes corpulence, dirtiness, ugliness and promiscuity when applied to women (2009: 88). In the corpus of this study, this animal does not appear in reference to female characters. The only two instances are applied to male characters, but its uses and translation are worth mentioning. In the first example ("Don't move, dirtbag!" / "¡No te muevas, cerdo!"), one male character is chasing another during a drug raid. The Spanish subtitling includes an animal metaphor to express the dirtiness of the act, which the subtitler very probably decided to animalize from 'dirtbag'. The second example ("I say, are those two pigs vomiting up there?" / "¿Están vomitando esos dos pájaros de ahí?") is an interesting case that needs a bit of contextualization. A character is driving on the road and her copilot suddenly sees some figures up on a bridge (who are actually defecating instead of vomiting, the latter probably being used to avoid scatological references). In the English subtitling, the animal metaphor corresponds to a 'pig' ['cerdo'] while in Spanish, to a 'pájaro' ['bird']. In English, the character in the car apparently is certain that the two other characters on the bridge are doing something nasty and therefore animalizes the two figures based on the action. 'Pájaro' can make reference to an unscrupulously crafty person (Moliner 2000; RAE). The Spanish subtitling, however, gives the impression that the character is confused by the scene and thinks that the only animals that can be standing that high above the road are birds.

The last animal in this category is the horse and the mare. Depending on the context of analysis, the horse can be regarded as either farmyard or wild animal. According to Ugarte, due to its strength, impetuosity and resistance, the horse played a fundamental role in transport, war and work until the end of the 19th century (1996, 107-108). Apart from labor, the horse is also related to sexual matters, since sexual intercourse can be understood as *riding* (López 2009: 91) mounting or being ridden' (Poncela 2002: 88). Unlike imposed wearying and physical work, which is typically assumed to be a characteristic of farmyard animals, sex can connote activity, freedom, power and wildness. However, when the horse metaphors target women, they usually assume the passive role. If women ever take an active role, "[they are] portrayed as a menacing animal as though implying the inappropriateness of such power" (López 2009: 92). This last meaning can be seen both in the English and the Spanish subtitling, when a female character complains about being told to assume an (imposed and inappropriate) active sexual role and the male counterpart has to apologize for it.

A lot of people's jobs are riding on this.	Muchos trabajos dependen de esto.
Yeah, I got a job for you riding on something.	Sí, tengo un trabajito para ti.
-Peter! -Sorry!	- ¡Peter! -¡Lo siento!

Figure 4. Example from Season 15 Episode 1

3.3 Wild Animal Metaphors in *Family Guy*

The last category that this article addresses corresponds to wild animals, which are endowed with complete freedom and independence, and are not sources of entertainment, service or food (López 2009: 90). One of the animal metaphors is the fox, which is known for its intelligence and slyness. When applied to women, the metaphor makes reference to an attractive young woman (91). In the English subtitling, this sense appears only once. Although the meaning is actually a wordplay between the television

network FOX and the craftiness and beauty of the animal ("Fox-y Lady" / "You're foxy"), the Spanish version only preserves the seduction ("La chica sexy de la FOX" / "Eres muy sexy"). In other instances, 'zorra' ['female fox'] is used in Spanish as an insult for women and men (when identified as women) as a translation of 'bitch' and 'whore'. According to López, when women enjoy complete freedom, strength and dominance and they are able to survive without a man's aid, they are often charged with a negative import and labelled vixens (92). This is actually the case of the following example, in which a male character, frustrated by his disabilities, merely insults a woman that in a hypothetical sexual encounter would have more power than him:

God, I would do things to her that she would probably laugh at. You bitch!	Jo, yo le haría cosas que seguro que se reía de mí. ¡So zorra!

Figure 5. Example from Season 9 Episode 1

Related to the fox, the next animal to examine is the wolf. This case is interesting because the animal metaphor is used by both male and female characters in self-reference. When applied to a male character, "I'm a lone wolf" ["Soy un lobo solitario"], it makes reference to a strong, independent animal that does not need company to survive. This animal metaphor ends up being a façade, since the character immediately bursts into tears after feeling that he cannot cope with the pressure of being rejected by a friend. In other words, the male character shows weakness and fragility, characteristics which tend to be attributed to the female population.

In the next and final example, a female character refers herself as "an old salt" ["un lobo de mar"], which both languages figuratively make reference to an experienced sailor ['salt'] or person (Macmillan Dictionary; WordReference). Interestingly in both the English and the Spanish subtitling, the female character acquires independence, knowledge, and expertise. However, such positive meanings are ultimately reversed into negative ones by a male character, who regards female wisdom and experience as trivial and unimportant, his reaction indicating that he '*(laughs sarcastically)*' / '*(ríe con sarcasmo)*' in the subtitling annotation.

4. Conclusions

In this study we have analyzed the animal metaphors applied to male and female characters found in the English and Spanish subtitling of 17 episodes of *Family Guy.* The analysis was based on Irene López's categorization of animal metaphors as domestic animals, livestock and wild animals, Ugarte's and Poncela's proverb studies. The aim of this project was twofold. The first part aimed to qualitatively study and examine the situational and conversational context(s) in the sitcom to determine the extent to which the animal comparisons in *Family Guy* fit in with López's taxonomy. Secondly, the study focused on how the animal metaphors were maintained both in English and in Spanish (animal equivalence in both languages, same stereotyping through languages, loss of animal metaphors in either of the languages).

In general, the corpus revealed that both male and female characters were given some animal characteristics. In addition, most of the animal metaphors to be found in the English and Spanish subtitling corresponded to López's taxonomy, though there were a few factors that needed to be considered. When it comes to pets, 'bitch' ['perra'] was the most commonly used animal metaphor to discredit and insult women, both in English and in Spanish, even though the Spanish subtitling sometimes included different wording not related to animal metaphors. It was interesting to see that the same words (such as 'bitch'/ 'perra' (prostitute) or 'zorra' ['fox'] (sly and wicked)) were sometimes applied to men only when they acted like women. In this regard, Poncela claimed that the female sex of some animals practically turns them into insults, and the application of such insults is sexually indifferent (2002: 51). Apart from the dog, there was another animal metaphor that doubly targeted male and female characters, although the meaning behind them was different. The 'cat' metaphor used in reference to men was a colloquial way to address friends, while in women it had negative connotations evoking prostitution. With birds, the reference to idle talking and chattering only targeted female characters. In all cases, it was negative, and it urged the suppression of talking, thereby silencing women.

In the farmyard animal category, the clearest animal comparison was regarding 'chicks', which was only used in reference to female characters. In this case, the Spanish subtitling did not maintain the animal reference. However, all examples captured the sense of female youth and

attractiveness. There was also the sexualization of female characters as female genitalia, which was conceptualized as different animals in English ('pussy') and in Spanish ('conejo'). The 'goat' ['cabra'; 'cabrón'] was mainly used for male characters and Spanish offered a variety of animal terms as translation of non-animal related metaphors from English. The case of the pig was interesting because, as opposed to López's taxonomy, in *Family Guy*, it only targeted men to intensify the sense of dirtiness. Last but not least, the metaphorical use of horse, which could represent farmyard and wild animals, revealed that its sexual connotations not only indicated female sexual passivity (as most farmyard animals did) but also improper and sinful behavior when women were sexually in power. Finally, in the wild animal category, we found that even though 'fox' was also applied to men, it was generally used for female characters to indicate their sexual attractiveness or to insult and repress them for assuming power. The wolf was used as a means for male characters to feign strength and, ultimately, to channel their emotions, while in female characters it was used to express the acquisition of knowledge that was subsequently denigrated by men.

As a final remark, it is important to note that the female characters were presented as the objects of more negative speech than male characters. Female characters have experienced constant naturalization and biologization through animal metaphors (Poncela 2002: 52). Female characters were often belittled and classified as immature and helpless (94). Most of the time, these insults conceptualized female characters based on their physical traits (size, youth and sexual attractiveness) in comparison to men. Regardless of the animal taxonomy, the ultimate aim was subordination, domestication (53) and confinement to the domestic arena, which concealed female characters behind the false appearance of independence, power and freedom. This actually reflects a [patriarchal] society and a culture whose most powerful members stigmatize and impose interpretations though language (Tannen 1996). Therefore, female characters cannot develop as free and self-sufficient beings in a society where women are understood as property, the object of stereotypes and categories that fashion their identities ((Poncela 2002: 96). The constant negation and silence of female abilities results in the petrification of female characters (43-44; 63), which means that they cease to exist as independent human beings.

References

"Cat". *Merriam Webster Dictionary*. [https://www.merriam-webster.com/dictionary/cat] 1st June 2019.

"Cat". *Word Reference Dictionary.* [<https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=cat>]. 1st June 2019.

"Cierra el pico". *Collins Dictionary*. [<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/spanish-english/cierra-el-pico>]. 1st June 2019.

Escandell Vidal, M. V. (2013). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Editorial Planeta.

Fernández Poncela. A. M. (2002). *Estereotipos y roles de género en el refranero popular: Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Barcelona: Anthropos Editorial.

López Rodríguez, I. (2009). «Of Women, Bitches, chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish». *Cultura, Lenguaje y Representación:*

Revista de Estudios Culturales, Universitat Jaume I, vol VII: 77-100.

Moliner, M. (2000). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Norrick N. and Alice Spitz (2010). «The interplay of humor and conflict in conversation and scripted humorous performance», *International Journal of Humor Research* 23, vol I: 83-11.

"Old Salt". Macmillan Dictionary. [<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/old-salt>]. 2nd June 2019.

"Old Salt". *Word Reference Dictionary*. [<https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=old%20salt>]. 2nd June 2019.

"Pájaro". *Diccionario de la Real Academia Españo*la. [<https://dle.rae.es/?id=RTabDql>]. 2nd June 2019.

Quaglio, P. (2009). *Television Dialogue. The sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Rey, J. (2001). «Changing gender roles in popular culture. Dialogue in *Star Trek* episodes from 1966 to1993» In Susan Conrad y Douglas Biber (ed.), *Variation in English: Multidimensional Studies*. London: Longman.

Tannen, D. (1996). *Gender and Discourse.* Oxford: Oxford University Press.

Ugarte, X. (1996). *Dona i animal en el refranyer. Estudi de les equivalències en algunes llengües romàniques i germàniques*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

HACIA UNA FORMALIZACIÓN PARA LA DETECCIÓN AUTOMÁTICA DE LA VIOLENCIA LINGÜÍSTICA EN LAS REDES SOCIALES

Susana Campillo Muñoz
Universitat Rovira i Virgili
susanamaria.campillo@estudiants.urv.cat

Resumen. Nuestra investigación se sitúa en el ámbito de la pragmática y su foco de atención es la violencia lingüística en las redes sociales. El objetivo principal de este trabajo es formalizar la información relevante para el análisis y detección de los mensajes violentos en las redes sociales. Para realizar nuestro estudio, partimos del análisis bibliográfico de las teorías e investigaciones sobre violencia verbal y descortesía en redes sociales. A través del análisis del conocimiento metapragmático de los hablantes y usando un corpus de datos, nos proponemos caracterizar la violencia verbal y establecer las categorías que la forman en términos difusos. El análisis del corpus permitirá extraer patrones lingüísticos y pragmáticos y hará posible establecer un método de detección automática.

Palabras clave: violencia lingüística, redes sociales, detección automática

Abstract. This research is set within the ambit of pragmatics framework and focuses on violent statements on social media. The aim of the research is to determine the information relevant for analyzing and detecting violent messages in social media. We studied several theories about verbal violence and offensiveness online. After analyzing the metapragmatic knowledge of the speakers and, using a data corpus, we aimed to classify verbal violence and to establish various categories of it at different linguistic levels. The corpus analysis will help us to extract linguistic and pragmatic patterns and build an automatic method for detecting verbal violence.

Keywords: Linguistic violence, social networks, automatic detection.

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 41–48. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

1. Introducción

La violencia en general y, en concreto, la violencia verbal es un fenómeno presente en nuestra sociedad. Actualmente, las denuncias por mensajes tildados de violentos son muy numerosas, muchas de ellas por enunciados emitidos[1] y recibidos en el contexto virtual. Las noticias sobre tuits violentos que cuestionan la libertad de expresión de los usuarios son un claro ejemplo[2] de la trascendencia de este fenómeno. Tanto la variedad de opiniones (desde apoyo al denunciado hasta rechazo directo) que desencadenan estos ejemplos como las diversas consecuencias que acarrean denotan la variabilidad contextual y sociocultural de la violencia verbal. Según el estado en el que se realiza la acción, se encuentran unas restricciones, también en el plano virtual, y se aplican diferentes condenas. Así, Twitter, por ejemplo, censura en determinados países algunos mensajes.

Esta actualidad de la violencia verbal en las redes sociales ha provocado que se desarrollen herramientas computacionales para su detección y posible prevención (Gómez-Adorno y otros, 2018). Bajo etiquetas como *hatespeech*, *ciberacoso* o *agresión verbal*, la violencia verbal se pretende analizar computacionalmente en el contexto en línea. Sin embargo, encontramos enunciados cuya violencia está implícita y que son difíciles de detectar y analizar.

Frente al estado de la cuestión expuesto, nuestro trabajo pone el foco en la violencia verbal en las redes sociales.

Nos cuestionamos qué es exactamente la violencia verbal y qué clases se incluyen en esta. Considerando que la violencia verbal está formada por diferentes categorías, nos preguntamos si todas suponen el mismo grado de violencia. Si nos encontramos frente a una jerarquía de categorías, hay que interrogarse sobre el grado de violencia verbal de cada categoría

Aplicando el estudio de la violencia verbal en el contexto de las redes sociales, pretendemos averiguar si las características de este medio han modificado la manera de transmitir los enunciados violentos. Además, nos cuestionamos sobre qué información es necesario que se comparta entre los interlocutores para comprender estos enunciados violentos.

1 «Cárcel para el tuitero que se jactó del accidente de Germanwings: "Poca mierda veo para haberse estrellado un avión lleno de catalanes» La Sexta, Sociedad, 16/03/2017

2 «España: la condena de un usuario de twitter pone en peligro la libertad de expresión» Liberties, 16/02/2017

Finalmente, nos interesamos por el análisis computacional de los enunciados violentos en las redes sociales; por tanto, nos preguntamos también si es posible incorporar lo anterior en el análisis automático y cuál es la manera más adecuada.

2. Violencia verbal y redes sociales

Las teorías que forman la base de nuestra investigación son esencialmente la teoría de los actos de habla (Austin, 1959), las teorías de la cortesía (Brown y Levinson, 1987) y la descortesía (Culpeper, 1996), y la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson, 1986).

La teoría de los actos de habla nos permite afirmar que al hablar se realiza un tipo particular de acción, que la emisión de un enunciado es un acto en sí; de este modo, es posible ser violento al hablar. Las teorías de la cortesía y la descortesía hacen confluir la parte social y la lingüística, por lo que la emisión y recepción de un enunciado también tiene consecuencias a nivel social. Además, ambos estudios establecen un conjunto de recursos y estrategias que atacan o protegen respectivamente la imagen social de los interlocutores. Por último, desde una perspectiva cognitivista, la relevancia se aprecia como el principio que regula cualquier intercambio interpersonal y, atendiendo a la información contextual compartida por los interlocutores, nos permite calcular el grado de contenido explícito e implícito de un enunciado.

En relación con la violencia verbal, partimos también de varias premisas. El contexto sociocultural es imprescindible para evaluar la violencia (Silva, 2014), puesto que, en función de este, determinados actos se considerarán violencia y otros no. Por tanto, tanto el marco contextual en general como la situación en concreto nos permiten analizar los actos verbales violentos, así como las convencionalizaciones que, por frecuencia, se pueden establecer (Terkourafi, 2015).

Autores como Haugh (2013) y Culpeper et al. (2017) afirman que, tradicionalmente, se ha considerado la teorización de la (des)cortesía en el plano teórico; por ello, consideran necesario analizar el conocimiento metapragmático de los hablantes como fuente de información para el estudio del fenómeno.

En el contexto virtual, además, se da un cambio comunicativo: las características del medio y el contexto comunicativo son distintos a los de la comunicación cara a cara. Así, surgen mecanismos y estrategias nuevas

propias de las redes sociales (Brenes Peña y Fuentes Rodríguez, 2017). Parece lógico, pues, analizar los enunciados en este contexto partiendo de distintos niveles lingüísticos de comunicación y de información contextual (Yus, 2010).

Por último, en lo que al ámbito computacional concierne, Farzindar (2018), entre otros, defiende la necesidad de adaptar los métodos tradicionales o bien crear nuevos para analizar estos tipos de enunciados en la comunicación mediada por ordenador.

3. Problemas detectados en el análisis de la violencia verbal en las redes sociales

Tras un análisis bibliográfico de los distintos estudios sobre violencia verbal, análisis computacional de mensajes violentos y enunciados violentos en las redes sociales, hemos observado un conjunto de problemas. Estos problemas se han puesto en relación con los resultados de una encuesta[3] que hemos realizado en la que se pretende conocer la percepción que los hablantes tienen de la violencia verbal.

En primer lugar, hallamos incongruencias en relación con las definiciones y clasificaciones de violencia. Se usan indistintamente varios términos como *grosería*, *descortesía* y *agresión verbal*, y hallamos distintas definiciones de descortesía también entre hablantes, variedad fruto de la visión del fenómeno como desviación de la norma (Culpeper, 2010). Las generalizaciones también son recurrentes en el estudio de la violencia verbal y éstas dependen sobre todo del ámbito de estudio del que se parte: en lingüística se emplea el término *descortés* y en piscología social, *agresión verbal* y *daño verbal* (Culpeper 2017). Además, se traducen términos que no necesariamente tienen el mismo significado en distintas lenguas y se establecen clasificaciones con diferentes parámetros [según el grado de ataque (Laineste, 2012), según la intención (Fracchiola et al. 2013) y según el nivel lingüístico (Tereszkiewicz, 2012)]. En relación con nuestra encuesta, observamos que, categorías tradicionalmente incluidas en las clasificaciones teóricas (como *desacuerdo* y *grosería*) no se consideran violentas por parte de los hablantes y que, en varios casos, es difícil cate-

3 *Violencia verbal en español*. Encuesta realizada: <https://docs.google.com/forms/d/1FaJW-_MWNEHLeXtIi0Db2xRUBNU4ifoijNekNG5tgAc/edit#responses>.

gorizar de manera unánime algunos ejemplos cuyas clases se distinguen de manera difusa.

Por lo que se refiere al ámbito de las redes sociales y de la comunicación mediada por ordenador, observamos que la mayoría de estudios no tienen en consideración las características propias del medio virtual; se aplican las clasificaciones de la violencia verbal extraídas de análisis de corpus de comunicación cara a cara. Tampoco se distingue el género que se analiza (Brenes Peña y Fuentes Rodríguez, 2017); es decir, las clasificaciones aplicadas al análisis de corpus de correos electrónicos se emplean para analizar tuits. En relación con la encuesta realizada, apreciamos una posible diferencia en la percepción de la violencia verbal en el contexto de las redes sociales; así, frente a la mayor exposición de la imagen positiva (Goffman, 1967) o la faceta social, se podrían considerar más violentos aquellos ataques a este y menos violentos los ataques a la imagen negativa (Goffman, 1967) o libertad de acción.

Por último, en los desarrollos de análisis computacional de la violencia verbal, apreciamos que la mayoría están centrados en la parte textual y que se emplean métodos clásicos o estadísticos (Biere, 2018); no se considera, pues, la información contextual y extralingüística (Whitten, 2018). Asimismo, se emplean enfoques generales en el análisis de rasgos de los mensajes, sin incluir aquellas características propias del fenómeno (Fortuna, 2017); la información que se incorpora, pues, es escasa. Además, la información que se pierde en el proceso de normalización con la eliminación de emoticonos, mayúsculas y signos de puntuación es de notoria importancia en el análisis de los enunciados en el contexto virtual, ya que son rasgos propios de la comunicación en este medio y que forman parte del enunciado en sí.

4. Posibles soluciones para el análisis de la violencia verbal en las redes sociales

El objetivo principal de nuestro trabajo es ofrecer una formalización que dé cuenta de la información relevante para el análisis de los mensajes violentos.

Nos proponemos definir y caracterizar la violencia verbal en el contexto cultural español y establecer una clasificación en términos difusos de las distintas categorías de violencia verbal. Para ello, partiremos del conocimiento metapragmático de los hablantes mediante estudios psico-

lingüísticos, y del estudio de las investigaciones realizadas y de aquello que se considera violencia verbal en el ámbito legal.

Una vez teorizado el fenómeno, pretendemos delimitar los patrones recurrentes y comunes de los enunciados violentos en las redes sociales. Así, extraeremos un corpus de datos propio (mediante la API de Twitter, por ejemplo) y lo analizaremos en diferentes niveles lingüísticos. A continuación, extraeremos los patrones lingüísticos y pragmáticos, tales como el tema, el contexto comunicativo y los recursos más habituales. Consideraremos, de este modo, la información disponible en la red y que forma parte de la situación comunicativa en la que se dan estos enunciados (el género textual, la información del usuario, de la red social…).

Finalmente, concretaremos la información lingüística y sociocultural que influye en la comunicación de la violencia verbal y el modo más adecuado de introducirla en su análisis. Para ello, por un lado, analizaremos los patrones situacionales recurrentes y necesarios para la comprensión de los enunciados violentos y, por otro lado, delimitaremos el marco situacional y aquellos elementos relevantes para el análisis computacional. Una vez realizados estos pasos, investigaremos los métodos de detección y clasificación automática más idóneos para el fenómeno de la violencia verbal en las redes sociales.

5. Consideraciones finales

La violencia verbal es un fenómeno actual y con trascendencia social, lingüística y científica. Como hemos observado, los estudios realizados hasta ahora no se adaptan del todo al escenario virtual: tanto las teorías lingüísticas como los desarrollos computacionales necesitan adaptar los métodos de investigación.

Así, puesto que la violencia verbal depende del contexto sociocultural en el que se emite y recibe, destacamos la importancia de considerar el conocimiento de los hablantes sobre la violencia lingüística (conocimiento metapragmático), tanto en la teorización del fenómeno como en el análisis de corpus de datos. Debido al nuevo contexto que supone la comunicación virtual, creemos oportuno analizar los enunciados en diferentes niveles lingüísticos y considerar la información disponible en la red social en cuestión y las características del género textual prototípico de este contexto.

La imperante necesidad de adaptar tanto los enfoques teóricos como los prácticos nos lleva a defender la cooperación y trabajo conjunto entre lingüistas e informáticos en la investigación de un fenómeno en el que confluyen ambas disciplinas.

6. Referencias bibliográficas

Austin, J. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

Biere, S. (2018). *Hate Speech Detection Using Natural Langague Processing Techniques*. Department of Mathematics, Faculty of Science. Vrije Universiteit Amsterdam.

Brenes Peña, E.; Fuentes Rodríguez, C. (2017). Impoliteness and Thematic Variation in Spanish Television Interviews. *Studies in Media and Communication*, vol. 5, (1): 50-62.

Brown, P.; Levinson, S. (1987). *Politeness. Some Universals in Language use*. Cambridge: Cambridge University.

Culpeper, J.; Haugh, M.; Sinkeviciute, V. (2017). «(Im)politeness and mixed messages». En Culpeper, J.; Haugh, M.; Kádár, D. (eds.). *The Palgrave Handbook of Linguistic (im)politeness*. Londres. Palgrave Macmillan: 323-355.

Culpeper, J. (2010). «Conventionalised Impoliteness Formulae». *Journal of Pragmatics*, vol. 42: 3232-3245.

Culpeper, J. (2017). «Impoliteness metalinguistic labels and concepts in English». En Giora, R.; Haugh, M. (eds.). *Doing Pragmatics Interculturally. Cognitive, Philosophical and Sociopragmatic Perspectives*. Berlín. Mouton de Gruyter: 135-147.

Laineste, L. (2012). «Verbal expressions of aggressiveness on the Estonian Internet». En Laineste, L.; Brozozowska, D.; Chlopicki, W. (eds.). *Estonia and Poland. Creativity and tradition in cultural communication*. Tartu: ELM Scholarly Press, vol. 1: 205-220.

Farzindar, A. (2018). «Natural Language Processing for Social Media». *Synthesis Lectures on Human Language Technologies*, vol. 10: 1-195.

Fortuna, P. (2017). *Automatic detection of hate speech in text: an overview of the topic and dataset annotation with hierarchical classes*. Trabajo de Fin de Máster. Fauldade de Engenharia, Universidade do Porto, Oporto.

Fracchiola, B.; Moïse, C.; Romain, C.; Auger, N. (2013). *Violences verbales. Analyses, enjeux et perspectives*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Goffman, I. (1967). *Interaction ritual essays on face-to-face behavior*. Londres: Penguin.

Gómez-Adorno, H.; Bel-Enguix, G.; Sierra, G.; Sánchez, O.; Quezada, D. (2018). «A Machine Learning Approach for Detecting Aggressive tweets in Spanish». *Proceedings of the Third Workshop on Evaluation of Human Language Technologies for Iberian Languages (IberEval2018)*: 102-107.

Tereszkiewicz, A. (2012). «Do Poles Flame? Aggressiveness in Polish Discussion Groups and Social Networking Sites». En Laineste, L.; Brozozowska, D.; Chlopicki, W. (eds.). (2013). *Estonia and Poland. Creativity and tradition in cultural communication*. Tartu. ELM Scholarly Press, vol. 1: 221-236.

Sperber, D.; Wilson, D. (1994). *La Relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.

Silva, D. (2014). «The circulation of violence in discourse». En Silva, D. (ed.) (2014). *Language and Violence: Pragmatic perspectives*. Tilburg Papers in Culture Studies, vol. 109: 107-124.

Terkourafi, M. (2015). «Conventionalization: A new agenda for im/politeness research». *Journal of Pragmatics*, vol. 86: 11-18.

Whitten, S. (2020). «A recognition-sensitive phenomenology of hate speech». *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, vol. 23: 853-873.

Yus, F. (2010). *Ciberpragmática 2.0*. Barcelona: Ariel.

LES CULTURES POLÍTIQUES DEL SOCIALISME ESPANYOL EN LA TRANSICIÓ

Gerard Cintas Hernández
Universitat Rovira i Virgili
gerard.hernandez@estudiants.urv.cat

Resum. Des del punt de vista de les cultures polítiques, podem distingir dins del que identifiquem amb el socialisme espanyol la particularitat de diverses subcultures. Als anys setanta, i més concretament durant el període de la transició espanyola a la democràcia, va ser quan més evident es va tornar l'existència d'aquestes subcultures: compartint un mateix espai polític, trobem matisos diferenciants dins de l'afiliació socialista. Aquestes diferències no s'entenen si tractem per separat qüestions com ara l'edat, la localització geogràfica i la ideologia, però acaben tenint sentit si interelacionem aquests i altres factors. A més, és en aquesta dècada quan el socialisme espanyol, que durant anys havia estat a l'exili i a la clandestinitat, torna a la superfície i viu en les seves pròpies files el xoc de paradigmes entre els seus militants. Així, considerem que l'estudi de les subcultures existents dins del socialisme espanyol pot ser, en part, explicatiu dels canvis haguts en aquest moviment polític.

Paraules clau: socialisme, cultures polítiques, sociologia, transició espanyola, bases

Abstract. Taking the idea of political cultures as our starting point, we can distinguish various subcultures within Spanish socialism. The existence of these subcultures became clearer in the 1970s and particularly during the Spanish transition to democracy. The differences found among the Socialist rank and file cannot be understood if we treat aspects such as age, location and ideology as separate aspects, but they do make sense if when we relate them to one another. Moreover, it was in that decade when the Spanish socialism, after being illegal for the previous four decades, reappeared and experienced the clash of ideas between its militants. Consequently, we believe that the study of these political subcultures within Spanish socialism could help, in part, to explain the changes of this political movement.

Keywords: socialism, political cultures, sociology, Spanish transition, grassroots

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 49–60. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

Dins del marc dels estudis sobre el socialisme espanyol, sabem que s'ha estudiat prou bé la trajectòria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), des dels orígens fins a l'actualitat. En especial, els períodes que han aixecat més interès han estat el primer terç i l'últim terç del segle XX, corresponents a les èpoques de major esplendor de la formació. En canvi, el període que correspondria amb el franquisme, especialment a partir dels cinquanta i fins la primera meitat dels seixanta, no ha generat tant interès; tot i això, val a dir que han sorgit estudis d'aquest període molt correctes. D'altra banda, s'ha estudiat amb força deteniment la trajectòria del partit posant especial èmfasi en la línia ideològica i les decisions, mentre que camps com el de la sociologia del partit han quedat més descuidats.

El que pretenem en aquest escrit és tractar justament la militància socialista des del punt de vista de la sociologia i de les cultures polítiques. A més, pretenem fer-ho des d'un punt de vista inclusiu del socialisme espanyol, intentant anar més enllà de les sigles d'un partit fins trobar trets que són transversals de tot un moviment polític. També reduïm el nostre camp d'estudi a la militància socialista dels anys setanta, cosa que comporta estudiar les diferents trajectòries i el contacte entre els diferents grups en aquesta dècada.

Creiem que aquest estudi és pertinent amb el benentès que, dins de les estructures democràtiques dels partits socialistes dels anys setanta, les bases van tenir ocasió d'expressar la seva opinió i determinar la direcció del partit periòdicament. Per tant, en tant que tenen aquest poder, estudiar-ne la composició pot arribar a ser explicatiu de molts dels canvis que hi ha hagut en aquesta dècada. A més, pensem que és convenient que parlem de socialisme espanyol, i no del PSOE, perquè justament en la dècada que estudiem va haver-hi una dispersió pronunciada del moviment polític socialista a Espanya; per tant, quedar-nos enclaustrats en un sol partit, quan el moviment polític era molt més ampli i compartia força característiques, és legítim, però insuficient.[1] En canvi, si rescatem la memòria d'aquelles formacions polítiques socialistes que, tot i la seva curta vida, van tenir cer-

1 Diem que és parcial perquè, si la intenció és estudiar un partit polític en concret, l'objecte d'estudi i l'objectiu són coherents. No obstant això, hi ha estudis que parlen de socialisme espanyol quan en realitat es limiten a fer un seguiment de la trajectòria del PSOE i algunes mencions als altres partits. Aquest fet s'explica perquè la majoria són estudis de llarg abast i en la majoria de dècades l'hegemonia del PSOE en el moviment socialista és inqüestionable; però, si el que volem és estudiar el socialisme espanyol dels anys setanta, hem de ser conscients de la dispersió que patia aquest espai polític i el que comportava.

ta rellevància, podem elaborar un discurs inclusiu del socialisme espanyol. Certament, les fonts a la nostra disposició de moltes d'aquestes formacions alternatives són limitades i, per tant, no sempre podem resoldre qüestions d'interès. Tot i això, podem veure trets en comú amb el PSOE i això ens permet aventurar-nos a fer hipòtesis sobre els altres partits socialistes.

1. Les cultures polítiques

Abans d'entrar en matèria, especificarem breument què és el que entenem per cultures polítiques, ja que serà un concepte recurrent en les properes pàgines. Per fer-ho, rescatem l'aportació de Miguel Ángel Cabrera, el qual ho definia de la manera següent:

> Las culturas políticas son el producto de las experiencias pasadas de la sociedad y de la sedimentación histórica de valores, creencias y actitudes políticos que se transmiten de generación en generación a través de la socialización política de las personas. Éstas adquieren e interiorizan la cultura política en el transcurso de su incorporación a la sociedad mediante un proceso de aprendizaje y de transmisión que llevan a cabo los diferentes agentes o medios de socialización, entre los que destacan la familia, la escuela, el servicio militar, los medios de comunicación y los propios partidos políticos. Son esos medios de socialización los que inculcan a las personas los valores y creencias compartidos de una cierta cultura política y los que las convierten en miembros de una comunidad política y en agentes idóneos de un sistema político. Este proceso de socialización política confiere a su estabilidad temporal y su proceso de homogeneidad social a las culturas políticas y contribuye a conformar la identidad política de las personas y las bases subjetivas de su acción política. (Cabrera 2010: 22)

D'aquesta cita, en remarquem que, fruit del contacte entre generacions, es van reproduint uns valors, creences i actituds polítiques; a més, ens adonem que entren en joc una sèrie de sociabilitats, les quals actuen de context de transmissió. Partint d'aquesta base, entenem que la variació a mesura que passa el temps d'algun dels diferents espais de socialització comporta que aquesta cultura política pateixi mutacions. També hi ha la possibilitat que apareguin variacions d'una mateixa cultura política coetània en funció de l'impacte dels espais de socialització. D'altra banda, les cultures polítiques amb una difusió alta i geogràficament repartida acostumen a desenvolupar peculiaritats regionals. Per tant, hi ha la possibilitat que dins d'una mateixa cultura política es puguin originar subcultures polítiques, tant d'origen geogràfic com generacional.

A més, val la pena tractar el paper dels partits polítics com a agents de transmissió de cultura política. El procés d'ingrés a un partit polític normalment s'inicia quan un individu se sent atret per un determinat partit, i finalitza quan el mateix partit decideix que aquesta persona pot formar part de l'organització. D'entrada, aquest individu accepta el conjunt de valors, creences i actituds polítiques de la formació a la qual ha ingressat, per la qual cosa prèviament hi ha hagut un procés de socialització, amb els diferents agents que l'han envoltat, que l'han convençut de prendre aquesta decisió voluntària. És a dir, aquest individu ha triat aquesta formació política perquè ja comparteix a priori cultura política, on no descartem que ja s'hagi nodrit de la difusió del mateix partit. No obstant això, un cop ja dins d'aquesta formació política també s'exerceix un procés d'aculturació en funció dels interessos de la direcció del partit. Perquè, si donem per vàlida la idea que hi ha subcultures polítiques, també llavors hi ha subcultures hegemòniques i subalternes, i, evidentment, les hegemòniques s'ocupen de reproduir allò que els interessa. En tot cas, el nou afiliat passa a tenir un nou espai de socialització, a través del qual es reprodueixen uns certs valors, creences i actituds polítiques.

Seguint amb l'aportació de Cabrera, línies més endavant diu el següent:

> Dado que ésta [la cultura política] proporciona los valores, creencias y pautas normativas que guían la acción política y establece los fines hacia los que ésta se dirige, la cultura política constituye una auténtica variable causal de la acción política, un vínculo causal entre la realidad política y la conducta política. Y como tal ha de ser considerada en cualquier explicación de esta última. Ello es así porque los sistemas básicos de creencias, valores y normas que componen la cultura política no sólo hacen que los acontecimientos políticos sean interpretados de una cierta manera, sino que guían, orientan y dan sentido a la conducta política de las personas y definen los medios y los fines de la acción política. (Cabrera 2010: 23)

D'acord amb el que diu l'autor, les cultures polítiques també comporten que, davant de certs fets, es facin lectures determinades i, en conseqüència, es doni una resposta particular. No obstant això, si considerem la possibilitat que hi hagi subcultures polítiques, llavors també hi haurà diverses lectures i respostes d'un mateix fet; tot i que, també és cert, sovint només es visibilitzi aquella que el lideratge del moment propugni.

Fets aquests matisos, a continuació passem a endinsar-nos a l'estudi d'aquest concepte en el marc del socialisme espanyol dels anys setanta.

2. Les cultures polítiques i el socialisme espanyol dels setanta

Si posem el focus en el socialisme espanyol, ens adonem que el partit que més rellevància ha tingut en aquest espai sociopolític ha estat el PSOE, per la llarga trajectòria i per la força que ha tingut. Es tracta d'un partit polític que va ser fundat el 1879 i que, tot i la clandestinitat durant dues dictadures, ha sobreviscut fins els nostres dies. Aquesta supervivència es va donar per un alt compromís de l'afiliació i, també, perquè es va aconseguir que les noves generacions apostessin per aquesta formació política. Això va comportar, evidentment, que en tot moment poguessin cabre en el partit persones de diverses generacions. A més, degut a la seva implantació per tot el territori espanyol, ens adonem que també es produeixen peculiaritats regionals, en funció dels diferents anhels o necessitats. Per tant, dins d'un mateix partit observem diferències, d'acord amb les variables d'espai i temps, geogràfiques i generacionals. Per això, no sembla descabellat que afirmem que dins d'aquest partit hi havia subcultures polítiques.

Ara bé, si bé el PSOE va ser el buc insígnia del socialisme espanyol durant la major part del segle xx, ens adonem que aquest estatus va posar-se en qüestió en el tardofranquisme; de fet, no fou fins poc abans de l'inici de la Transició que el partit revifà i tornà a ostentar el lideratge del moviment socialista. Així, mentre que moltes generacions a Espanya havien vist poques alternatives socialistes amb presència, en aquest període, i sobretot a partir de 1968, començaran a sorgir noves opcions. Per tant, allò que havia estat la casa gran del socialisme espanyol, que reunia durant dècades diverses generacions i aglutinava les diverses tendències dins seu, ara començava a patir fuites. Tot i això, cal no perdre de vista que, tot i haver-hi noves formacions socialistes, aquestes també podrien haver estat influenciades pel socialisme històric; encara més, era habitual veure afiliats i dirigents de les noves formacions que prèviament havien estat implicats en el PSOE.

Tot plegat porta a qüestionar fins a quin punt aquestes formacions socialistes tenien unes idees tan diferents del socialisme històric i, també, fins a quin punt eren diferents els joves activistes d'aquestes formacions naixents i els joves renovadors del PSOE. A més, hi ha la possibilitat que les cultures polítiques fossin quelcom transversal entre tots els partits del moviment socialista i que les diferències sorgides fossin més aviat de caràcter estratègic.

Sobre aquest darrer paràgraf, fèiem menció dels joves d'unes formacions i altres perquè, certament, una sèrie de diferències entre generacions es van fer evidents a la dècada dels setanta. I tot plegat s'explica per les grans diferències respecte a les sociabilitats que tenien els afiliats socialistes d'una generació i d'una altra. Com dèiem abans, es tracta d'un moviment polític amb una llarga trajectòria, per la qual cosa aplega generacions que presenten característiques diferents. Per posar un parell d'exemples, el perfil laboral dels militants afiliats abans o durant la Segona República era generalment del clàssic obrer de fàbrica, mentre que els afiliats durant la segona meitat del franquisme acostumaven a ser de professionals liberals que havien passat per la universitat. També, el clima de llibertat d'expressió, llibertat de premsa i l'educació puntera de la Segona República tenia poc a veure amb la manca de llibertats i l'educació cristiana del franquisme; de la mateixa manera que les dimensions de les ciutats, l'estat de l'economia i el tipus de consum havia patit una important transformació entre els anys trenta i els anys seixanta. A més, també hem de tenir en compte factors com la memòria de la Guerra Civil, la qual estava tan present en els més veterans, que van arribar a vetar tot contacte amb el comunisme espanyol; en canvi, els més joves veien proclames des d'Europa que animaven a assolir un socialisme autogestionari i a sumar forces entre les esquerres. Davant d'aquestes diferències, efectivament, la cúpula del partit, si bé intentava imposar una línia determinada, intentava encabir dins el partit totes les tendències existents. Una altra cosa és que aquest sector divergent acceptés l'*statu quo* del partit, ja que fou precisament en aquesta dècada quan sovint s'optà per formacions alternatives.

Si fa no fa passa el mateix si veiem la variable geogràfica. Deixant a banda els partits que es deien socialistes a la vegada que nacionalistes, cal tenir ben present les peculiaritats nacionals dels socialismes català i basc. Especialment, veiem un socialisme català reorganitzat el 1945 amb un caràcter força autònom del PSOE i que ostenta entre els seus postulats principis autodeterministes, entre d'altres. Davant d'això, el PSOE va intentar suplantar amb poc èxit aquest socialisme català rebel, però finalment es va fer evident el seu caràcter diferenciat; fins i tot després de la reunificació el 1978. No obstant això, el cas basc, a més de la influència nacionalista, suma una variable nova: va ser un dels principals bastions socialistes, ja que concentrava un alt volum d'afiliats; també és el cas d'Astúries. Aquests dos territoris, País Basc i Astúries, van ser nuclis on va haver-hi una certa continuïtat dels valors, creences i actituds polítiques fundacionals del so-

cialisme espanyol, i això explica perquè, sobretot durant la primera meitat dels setanta, totes les decisions havien de tenir el seu vistiplau i sovint tenien opinions que concordaven amb allò que deien els més veterans. Doncs bé, aquestes diferències regionals es faran sentir al llarg de la dècada, com queda palès en les reunions de la Federación de Partidos Socialistas o del mateix PSOE.

3. Les subcultures polítiques en el socialisme espanyol dels setanta: perfils i relacions entre ells

Un cop hem fet aquests matisos, caldria plantejar quines són les subcultures existents en el socialisme espanyol que hem mencionat en aquest escrit. Per fer-ho, ens ajudarem d'un estudi sociològic que va fer José Félix Tezanos l'any 1982 i que, si bé només tracta el PSOE i es focalitza en els anys 1977-79 (Tezanos 1983: 89-134), podem fer hipòtesis que afecten tot el socialisme espanyol i que van més enllà del període esmentat; tot plegat, ajudant-nos de bibliografia complementària posterior.

Mentre que Tezanos només planteja tres perfils sociològics ben diferenciats, nosaltres hem optat per introduir dos perfils més que ajuden a entreveure una escala de grisos. Així, mentre que ell evidencia l'afiliat històric, l'afiliat del franquisme i l'afiliat durant la Transició, nosaltres diferenciem veterans, fills dels veterans, generació del 56, socialistes neòfits i *español medio*. És a dir, la categoria que ell engloba en l'afiliat durant el franquisme l'hem dividit perquè, a més de comprendre un període força extens, trobem diferències entre els seus membres. A continuació, passem a descriure breument cadascun dels cinc perfils esmentats, per veure després les relacions entre ells i les conseqüències de les seves relacions.

El primer perfil per tractar, que coincideix amb l'afiliat històric de Tezanos, ve a aplegar tots els afiliats del PSOE que van participar en la Segona República i que, passada la Guerra Civil, van haver d'optar entre clandestinitat i exili. Ateses les seves característiques, sabem que generalment eren obrers, tenien pocs estudis, però una forta identitat obrera i coneixements del marxisme i, també, una forta implicació, fins i tot sentimental, amb el partit socialista. Alhora, precisament aquest col·lectiu, arran de les seves vivències durant i després de la Guerra Civil, havia desenvolupat una especial animadversió cap al comunisme espanyol, que comportava una negativa a tot contacte amb el Partido Comunista de España, i, també, havia adquirit un ferm desig d'assolir una democràcia a l'Estat espanyol que

aconseguís reconciliar la seva societat. No obstant això, tot i aquestes postures que tenien per a la política a curt i mitjà termini, la seva meta a llarg termini continuava sent assolir una societat socialista; per tant, tenien ben present el doble programa del partit, el mínim a curt termini i el màxim a llarg termini, i encara més les seves conviccions socialistes.

El segon perfil, que relacionem amb els fills dels veterans, es tracta d'un perfil localitzat només a Astúries i al País Basc, així com a l'exili i a algunes ciutats, com ara Madrid, Barcelona, Alacant i Sevilla; és a dir, és un col·lectiu que es dona en aquells territoris on es va poder conservar una agrupació socialista, tot i les reiterades onades repressores del règim. Gràcies a aquesta relativa continuïtat, es van conservar certs espais de socialització, on destaquem l'agrupació clandestina o a l'exili i el paper de les famílies que transmetien una determinada cultura política. Abdón Mateos, destacat historiador sobre el socialisme espanyol, ja concreta l'existència d'aquest sector i en remarca el paper durant els anys setanta, ja que van ser els fills dels veterans els que van donar l'últim i necessari impuls al sector renovador del PSOE i la UGT (Mateos 2017: 191-194). Respecte a les característiques d'aquest perfil, sabem que va néixer cap als voltants de l'any 1930 i que va començar a ser més actiu políticament a principis dels cinquanta; per tant, té algun record de la Segona República, però sobretot ha viscut la cruesa d'una dictadura amb formes feixistes o un exili poc tranquil, si no totes dues coses. En l'àmbit socioeconòmic, reuneix unes característiques força semblants als veterans, conservant aquesta condició obrera i amb poc estudis, però amb alta implicació en la causa socialista. D'altra banda, cal tenir en compte que aquest col·lectiu, tot i beure del sentiment anticomunista i les tesis moderades dels seus ascendents, així com dels seus llibres de capçalera, veiem com també seran sensibles als nous corrents ideològics provinents d'Europa i a les demandes dels afiliats al PSOE a partir de 1956.

Si bé el perfil que relacionem amb la generació del 56 comparteix generació amb els fills dels veterans, ens adonem que presenta trets diferenciats. Es tracta d'un col·lectiu que, a diferència dels fills dels veterans, sorgeix en el marc de la nova oposició antifranquista; encara més, arran dels fets universitaris de 1956, aquesta nova oposició comença a sorgir amb força i amb una certa autonomia respecte a la vella oposició. Més tard, és cert que molts dels membres de la nova fornada d'oposició al règim franquista van acabar militant en els partits de la vella oposició, però això no treu que tinguessin un caràcter diferenciat. Es tracta d'un col·lectiu que

sovint tenia una formació socialista autodidacta abans de contactar amb la vella oposició i que, encara enllaçats, anaven més enllà de les publicacions de capçalera de cada formació. A més, es tractava d'un sector més de caire intel·lectual, o almenys universitari, i que treballava en professions liberals; per tant, la seva incorporació a formacions històriques deformava la condició i identitat obrera comuna dels afiliats socialistes. També es tracta d'un col·lectiu en què un dels principals espais de socialització que s'utilitzaven per difondre la cultura política, la família, ha sigut ben diferent, per no dir que també han hagut de rebre una formació acadèmica i han hagut de suportar uns mitjans de comunicació força conservadors i oficialistes. Era a través de la vida universitària que es desenvolupava un major esperit crític i una identitat política; més tard, per canalitzar l'esforç del seu activisme, s'adherien a formacions polítiques. Val a dir, també, que serien una generació força oberta a les influències que venien de l'exterior i que, alhora, no compartien certes postures que el socialisme històric havia pres, com ara l'anticomunisme.

En canvi, mentre que trobem moltes similituds entre els membres de la generació del 56 i els socialistes neòfits, tant pels trets socioeconòmics com per les postures que van prendre, val a dir que bona part dels afiliats socialistes del tardofranquisme van optar per formacions polítiques i sindicals alternatives al PSOE i la UGT. La decadència que havien adquirit les formacions socialistes històriques, juntament amb una menor repressió del règim franquista pel que fa a les activitats polítiques pacífiques, havien provocat que comencessin a sorgir formacions polítiques i sindicals; moltes serien d'actuació local i regional, però d'altres, com la de Tierno Galván, tindrien pretensió d'àmbit estatal. La qüestió és que les diferències entre moltes d'aquestes formacions polítiques no eren substancials, sinó més aviat estratègiques, perquè justament els que les estaven creant sovint compartien sociabilitats, ideologia i autors de referència.

Per acabar, el que coneixem com a *español medio* és l'afiliat que inicia l'activisme durant i després de la Transició espanyola. A diferència dels dos perfils acabats de veure, es tracta d'un col·lectiu més similar a la resta de la societat espanyola; és a dir, mentre que les dues categories anteriors integraven sobretot universitaris amb professions liberals, ara tornaven a entrar als partits les classes populars. No obstant això, les classes populars que ara volen prendre part en un partit no són com les de la Segona República. A més, si la política, tant en l'àmbit sentimental com en l'intel·lectual, havia passat a ser una prioritat pels perfils abans vistos, per a aquest afiliat

la seva pertinença al partit es tornava complementària a la seva vida. Els posicionaments polítics de bona part d'aquests acabats d'incorporar sovint es movien en les tesis reformistes i ja identificaven el PSOE amb la socialdemocràcia. Tots els afiliats en aquest moment al PSOE ja associen el partit a un determinat lideratge. I és que justament quan es produeix l'arribada massiva d'aquest contingent d'afiliació és quan es produeix un replegament del moviment socialista al voltant d'unes sigles: el PSOE.

Un cop hem tractat aquests cinc perfils, pensem que és pertinent veure la relació que hi ha entre ells a la dècada dels setanta i, més concretament, en la Transició espanyola. Si hem de destacar un fet anterior a la Transició i que serà força explícit de la situació del socialisme espanyol en el tardofranquisme, és la ruptura del PSOE entre els que seran coneguts com a històrics i renovadors l'any 1972. A la vegada, veiem com esdevé una fractura dins alguns dels perfils socioculturals que hem esmentat, especialment entre els fills dels veterans; en aquest col·lectiu es va produir una divisió entre els que van apostar per un bàndol i per l'altre. En canvi, el sector de la generació del 56 i els afiliats en el tardofranquisme es van mostrar generalment cohesionats al voltant de les tesis renovadores. En aquesta decisió, entre històrics i renovadors, hi entraven en joc lleialtats, disciplina i disputes personals, i a la vegada dos itineraris de partit diferenciats; el clima de crispació va fer irreconciliables les dues estratègies enfrontades i finalment es va precipitar la ruptura del partit. El socialisme històric espanyol, ja debilitat per si mateix, acabava veient-se fragmentat, i augmentava la xifra de partits socialistes a Espanya.

Això sí, val la pena plantejar com les sociabilitats dins del PSOE, i més tard del PSOE[R],[2] van anar sent conquerides per les idees de la generació del 56. A través de les joventuts, que ràpidament van passar a controlar, i de les trobades entre afiliats, es van anar escampant les inquietuds dels socialistes universitaris; a més, aquest procés es va donar primer en la clandestinitat i a poc a poc va anar irradiant els socialistes a l'exili (Fuente 2017: 16-20). A aquest fet n'hi hauríem de sumar un altre de rellevant: el recanvi generacional progressiu que va creixent; és a dir, els veterans anaven morint, per la qual cosa els suports de l'*statu quo* s'anaven reduint, i els joves anaven engrossint les files, cosa que es traduïa en més suport al canvi.

2 Distingim l'ús de parèntesis i claudàtors entre els dos sectors del PSOE pel fet que entre 1972 i 1977 va haver-hi una disputa sobre la legitimitat de les sigles històriques del socialisme espanyol. Llavors, usem claudàtors quan aquesta disputa seguia vigent i usem parèntesis amb el sector històric quan ja renuncia a aquesta reivindicació.

Si avancem una mica en el temps, fins a situar-nos a l'any 1976, ens adonem que la subcultura política que continua sent hegemònica en el socialisme espanyol és la relacionada amb la generació del 56. I sí, ens referim al conjunt del socialisme espanyol: tret d'alguna formació, com ara el PSOE[H], les tesis que sostenien els diferents partits socialistes s'anaven acostant i anaven llimant diferències; en general, totes se situaven al voltant del socialisme autogestionari. És a l'any 1976 quan també es produeix l'inici del creixement exponencial del PSOE[R] i quan celebra el congrés del qual van sortir les resolucions més a l'esquerra de les últimes dècades. Es tractava de la cristal·lització del domini d'una cultura política que havia estat des dels seixanta difonent les seves idees; de fet, encara amb més força ho van poder fer un cop els «històrics» havien quedat fora del partit i van poder controlar els diferents mitjans del partit.

El 1977, en canvi, va significar la desfeta de moltes de les alternatives socialistes al PSOE. Partits com el PSOE(H) i el Partido Socialista de Andalucía, entre d'altres, van decidir mantenir-se al marge del PSOE de Felipe González, però l'àmplia majoria de formacions socialistes va acabar dissolent-se i integrant-se en el PSOE com si es tractés d'una capitulació. Finalment, les diferències entre formacions van ser deixades a banda en favor d'unir forces en el revifat socialisme històric; molts dels militants d'altres formacions van obtenir càrrecs a curt termini, sobretot en el terreny municipal. El PSOE, havent-se col·locat com a segona força parlamentària i principal partit socialista, i en general d'esquerres, arran de les eleccions de 1977, passarà a augmentar les seves files de manera cada vegada més pronunciada.

Per acabar, el doble congrés, l'ordinari i l'extraordinari, del PSOE de 1979 és digne de menció. En un mateix any, la majoria de l'afiliació va reafirmar la postura ideològica del congrés de 1976 i, un cop havent quedat escapçat el partit, va renunciar al que havia dit en favor d'un lideratge concret. Des del punt de vista de les cultures polítiques, això s'explica molt bé si tenim en compte que l'àmplia majoria de l'afiliació del partit havia ingressat a la formació quan ja hi havia el lideratge de Felipe González, amb tot el que això comporta. També, recuperant els perfils enumerats, veiem com els sectors veterans, fills de veterans i, fins i tot, part de la generació del 56 i socialistes neòfits, qüestionen el rumb que la cúpula dirigent volia donar al partit, i molts es converteixen en el sector crític. Mancats d'un líder destacat, no poden vèncer en el congrés extraordinari de 1979 i passen a generar una resistència, i una alternativa, a la direcció del partit; confor-

men Izquierda Socialista. Per això, tot i controlar les sociabilitats del partit durant anys, l'única cosa que va fer esmenar el que s'havia dit a principis de 1979 va ser el temor de perdre un lideratge que ja s'havia associat amb l'èxit i que se sabia que connectava molt bé amb la societat espanyola; sense perdre de vista una intensa campanya mediàtica, un canvi quant a representativitat als congressos i una comissió gestora favorable a la reelecció de Felipe González. A més, fou en aquests dos últims anys que s'havia incorporat al partit massivament l'afiliat que hem conegut com a *español medio*: recordem-ho, un afiliat que generalment no tenia gaire formació política, es guiava per la premsa comuna i s'identificava amb el lideratge del partit.

Referències bibliogràfiques

Cabrera, M. Á. (2010): «La investigación histórica y el concepto de cultura política». Dins M. Pérez Ledesma; M. Sierra: *Culturas políticas: teoria e historia*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, p. 19-86.

Cintas, G. (2019). «PSOE es aquello que los hombres llaman PSOE». Dins Emilia Martos; Rafael Quirosa-Cheyrouze; Alberto Sabio (eds.): *40 años de Ayuntamientos y Autonomías en España*. Saragossa: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, p. 901-915.

Fuente Ruiz, J. J. (2017): *La invención del socialismo: radicalismo y renovación en el PSOE durante la dictadura y la transición a la democracia (1953-1982)*. Gijón: Ediciones Trea.

Mateos, A. (2017): *Historia del PSOE en transición. De la renovación a la crisis, 1970-1988*. Madrid: Sílex.

Muñoz Sánchez, A. (2012): *El amigo alemán: el SPD y el PSOE de la dictadura a la democracia*. Barcelona: RBA.

Tezanos, J. F. (1983): *Sociologia del socialismo español*. Madrid: Editorial Tecnos.

LA CULTURA POP A ESPANYA, EXEMPLE DE DISSIDÈNCIA POLÍTICA I CRÍTICA SOCIAL DURANT LA DICTADURA FRANQUISTA

Sara Espinós Ferrer
Universitat Rovira i Virgili
sara.espinos@estudiants.urv.cat

Resum. A la fi dels anys cinquanta comença el declivi de l'informalisme a nivell internacional. Una tendència que havia estat utilitzada pel règim franquista per a estendre una imatge d'obertura i modernitat a través de l'art. La figuració apareix com a contrapunt, el pop que s'havia instaurat als Estats Units, a Anglaterra i a França també va tenir el seu lloc a Espanya, coincidint amb les polítiques d'estabilització i alliberament econòmiques iniciades pel govern dels tecnòcrates. En tot cas, aquí el pop presentava unes connotacions diferents a la dels altres països ja que la realitat social espanyola era també diferent. En aquest context el pop espanyol va adquirir una actitud de protesta, de denúncia i de crítica social, configurant una tendència pròpia i rupturista. Artistes com a Estampa Popular, Equipo Crónica, Ana Peters, Eduardo Arroyo o José Luis Pascual són alguns dels rostres d'aquesta dissidència.

Palabras clave: pop, pop espanyol, crítica social, crítica política, dictadura franquista.

Abstract. The end of the 1950s witnessed an international decline in the Informalist art movement. In Spain, this movement had been used by the Franco regime to transmit a modern image of the country, in an official appropriation of the movement that was used for propaganda. The Pop Art that replaced it emerged in the 1960s in the United Kingdom, the United States and France (Nouveau Realimse), but also in Spain, where it took on special significance as it coincided with the technocratic government's policies aimed at stabilizing and liberalizing the economy. Spanish Pop art maintained some of the movement's typical characteristics, such as figuration and taking inspiration from popular icons, but it also highlighted the contradiction between social changes and political immobility, reflecting and criticizing the tensions and contradictions

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 61–68. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

inherent in Spanish society at the time. Some of the faces of this dissent are artists such as Estampa Popular, Equipo Crónica, Ana Peters, Eduardo Arroyo and José Luis Pascual.

Keywords: Pop art, Spanish Pop Art, social criticism, dictatorship, Franco regime.

0. Introducció

L'objecte d'aquesta investigació és aproximar-se a l'obra de l'artista José Luis Pascual. Analitzant la seva trajectòria, ens adonem que el podem inserir clarament en la tendència pop que es produei a Espanya a partir dels anys seixanta, tot i que en cap dels treballs, articles i manuals consultats el trobem citat. Per tant, aquesta comunicació pretén intentar situar l'artista en aquestes coordenades, tenint en compte el context social, polític i econòmic que emmarca aquesta tendència artística, les característiques del pop art en l'àmbit internacional i la manera que arriba a casa nostra.

1. «Spain is different»

Durant el període dels tecnòcrates, entre el 1962 i el 1973, el règim centrà esforços a promoure el desenvolupament econòmic amb el Pla d'estabilització i liberalització, del 1959. El seguiren, des del 1963, diversos plans de desenvolupament que permeteren al país entrar en una fase d'expansió accelerada, acompanyada de la transformació de l'estructura productiva. Mentrestant, es reduïa el pes del sector agrícola i augmentava la importància de la indústria i del sector serveis, atret sobretot per les campanyes "Spain is different", que mostraven l'atractiu turístic del país i oferien comoditats juntament amb l'exotisme de les platges verges, el flamenc o els toros.

Aquesta expansió es va caracteritzar per l'augment de les inversions estrangeres, els ingressos procedents del turisme de masses i les remeses enviades pels emigrants espanyols que treballaven a l'estranger (Marzo, Mayayo, 2015, p. 250). L'expansió també tingué les seves llums i ombres: el boom turístic comportà un boom urbanístic descontrolat que canvià de forma irreparable el paisatge costaner del país. A això s'hi afegí un important èxode rural i una redistribució de la població: alguns marxaren a França, Suïssa o Alemanya, i d'altres, a les grans ciutats com Madrid i Bar-

celona, que necessitaven mà d'obra industrial. Naixeren d'aquesta manera barris insalubres, com les xaboles a Montjuïc o a la platja del Somorrostro.

En l'àmbit artístic, cada vegada creixia més el compromís de l'art amb la lluita antifranquista, com demostra el sabotatge que protagonitzaven cada cop més artistes davant d'exposicions oficials: autors que es negaven a participar en actes patrocinats pel règim o que signaven el «Documento dirigido por 102 intelectuales a Fraga Iribarre» (Núñez, 2006, p. 97). Aquesta carta demanava al ministre d'Informació i Turisme que obrís una investigació per inculpar els responsables dels tractes abusius que van rebre els miners de Sama de Langreo i de la censura informativa de les vagues dels treballadors; la van signar un gran nombre d'intel·lectuals que denunciaven la repressió del règim, com Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manuel Millares, Vicente Aguilera Cerni, Valeriano Bozal, Alexandre Cirici o Arnau Puig, entre molts d'altres.

Alguns artistes, doncs, apostaren per un art compromès en relació amb els moviments que s'estaven produint com les primeres manifestacions universitàries a Madrid i Barcelona el 1956. Aquest compromís es feu encara més rellevant la dècada següent, que coincideix amb la pèrdua progressiva del predomini de l'informalisme i de l'abstracció geomètrica i amb l'aposta per la figuració realista. Un fenomen simultani a l'auge dels mitjans de comunicació de massa (*mass media*), que arribaven amb força a la societat espanyola en una situació de creixement econòmic i amb unes conseqüències en l'augment del consum, tot i que a un nivell d'impacte molt diferent de l'americà. En aquest sentit, la crisi del sector agrari, el creixement de la indústria i dels serveis i l'èxode migratori cap a les ciutats constituïren el context de la dècada.

2. El pop art

Durant la segona meitat dels anys cinquanta es conrea aquesta nova tendència, la de l'art pop, que sorgeix a Londres i Nova York, d'on després es propagarà cap a San Francisco i Los Angeles. És una tendència estretament lligada a la societat que la crea: la industrial, de consum i de la imatge. Es tracta d'una societat de masses, on les noves condicions i les relacions de producció industrial, sobretot en el si del sistema capitalista, creen unes noves agrupacions socials. Una societat que depèn d'aquest tipus de producció i que a la vegada es fonamenta en la manera com els individus produeixen.

Aquest moviment es basa en la cultura de la societat que el crea, la cultura de masses, un fenomen històric concret de la nostra època on la imatge popular és produïda en massa i per a la massa. Sorgeix a les grans ciutats industrials i s'apodera del paisatge urbà; la seva iconografia publicitària, dels colors plans del cartell, utilitza el dibuix com a configurador de la forma i acumula diversos llenguatges: el del còmic i el del cinema, de l'espai cinematogràfic, en les divisions de l'espai pròximes a les normes de la narrativa fílmica, però també del seu *star system* amb els retrats d'actors i actrius. De l'elenc de Hollywood com Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor, però també europeus com Brigitte Bardot, Anna Karina o Jean-Paul Belmondo.

El pop es conformà com una tendència de trencament amb l'art abstracte, paradigma d'un art elevat i sovint inintel·ligible per al ciutadà comú. Es tracta de les imatges de l'entorn, utilitzades tal com són: imatges familiars que són representatives de la cultura popular. Un art integrat en el teixit social, una estètica comuna que reflexiona sobre els límits cada vegada menors entre art i vida en una retroalimentació constant. Així, artistes procedents de la classe treballadora, que es beneficiaren de la relaxació en els requisits d'entrada en algunes escoles d'art després de la Segona Guerra Mundial (Livingstone, 2005, p. 21), crearen un art que remetia a la seva pròpia cultura popular. I és aquesta mateixa cultura, de la qual se serveixen, la que inspira els artistes en l'apropiació del seu llenguatge publicitari, de còmics o cinematogràfic.

«El pop art contempla el món», afirma Lichtenstein (Lippard, 1993, p. 170). I el món està format per imatges que esdevenen icones en la cultura de masses. Són pintures de la realitat que tenen un impacte cultural crucial en una societat de masses en què es produeix un procés de mitificació similar a les civilitzacions primitives i que actua amb el mateix procediment mitopoètic. Amb la identificació d'una imatge o d'un objecte i una suma de finalitat s'estableix una relació entre la imatge i l'aspiració, en la qual trobem no només una correlació sinó que també una assimilació. La societat industrial crea els símbols relacionats amb l'estatus, i aquests arriben a identificar-se amb l'estatus com a tal. L'objecte és la situació social i a la vegada signe d'aquesta. El cotxe, el televisor, la piscina o l'estrella cinematogràfica es converteix en un símbol ritual, una imatge mítica que projecta allò que voldríem ser, allò que voldríem tenir (Eco, 1965, p. 252-254). El signe icònic esdevé un pretext per a la formació de signes simbòlics

o significatius més complexos socialitzats, com per exemple la Marylin Monroe d'Andy Warhol.

Les imatges no són una mera còpia de la realitat: hi ha un procés de manipulació o reelaboració d'aquesta.

3. El pop espanyol

La introducció del pop a Espanya tingué, com ja hem apuntat, unes connotacions diferents, ja que la realitat social presentava unes característiques pròpies d'un estat dictatorial. En conseqüència, aquí la tendència va adquirir unes implicacions de denúncia política i crítica social.

Estampa Popular aparegué el 1960 a Madrid. Es tractava d'un grup que mantenia una actitud crítica davant l'abstracció, que entenien com un art per a les minories. Aquest grup d'artistes, que apostava per la representació, la utilització del gravat (habitualment el linòleum i en menor mesura la xilografia, de format petit i amb grans tiratges, i per tant a un preu reduït), per la denúncia i la protesta per mitjà d'un llenguatge accessible i comunicativament popular. Cultivaven un realisme de caràcter expressionista que feia referència a la situació de les classes oprimides, sobretot les del sector agrari. I tot i que va iniciar-se a Madrid, es va anar estenent ràpidament per tot el país (Còrdova, Sevilla, Bilbao o València).

Fou el 1964 quan es constituí Estampa Popular de València, amb una clara motivació social, entorn dels crítics Tomàs Llorens i Vicent Aguilera Cerni. Fem especial referència al cas valencià perquè era on s'havia començat a afermar la tendència pop i la utilització del llenguatge dels mitjans de comunicació de massa, mentre que a la resta el realisme implantat, com ja hem vist, era de tipus expressionista i de la mà d'Estampa Popular.

> […] creiem que els elements del nostre llenguatge han d'estar directament lligats a la realitat a la qual es refereixen. Per descriure visualment una situació convé d'utilitzar els mateixos elements visuals que defineixen i condicionen la vivència d'aquesta situació. La qual cosa em remet a les imatges difoses pels «mass media» (Llorens,1965, p. 42).

D'aquesta forma, i com hem vist, l'estiu del 1964 es constituïren el grup d'Estampa Popular de València, que es distingia dels altres pel llenguatge que utilitzava, una iconografia pop d'acord amb els temps del *desarrollismo* dels anys seixanta i que coincidia amb l'auge de la classe mitjana i de la societat del consum.

També es formà l'equip de treball Equipo Crónica i Crónica de la Realidad. El seu ideari, que coincidia amb el d'Estampa Popular de València, basava el procés creatiu a partir de les imatges dels mitjans de comunicació de massa i del llenguatge del còmic, per elaborar una sintaxi pròpia basada en el mètode de sintetització, mitjançant l'ús de tintes planes i la seva seriació amb mitjans de reproducció propis de la impremta. Els temes tractats giraren entorn de la denúncia dels mites culturals propagats pel poder i la violència institucional, com en les sèries *Guernica 69* (1969), *Policía y Cultura* (1971) o *Serie Negra* (1972). Però també reflexionaren sobre l'art i el procés de creació, sobre la seriació i la juxtaposició d'imatges per manipular el patrimoni visual ja existent.

De la mateixa manera que les obres d'Equipo Crónica són un clar exemple d'aquesta dissidència promoguda des de l'àmbit artístic, no podem oblidar el treball d'Eduardo Arroyo, que denuncià la repressió i les tortures que reberen alguns dels activistes que protagonitzaren les vagues a Astúries dels anys 1962 i 1963, denúncia que es materialitza per exemple en l'obra *La mujer del minero Peréz Martínez, la Tina, rapada por la policia* (1968), així com les obres feministes de l'artista Ana Peters, que posen de manifest l'apoderament de la dona des de l'estètica pop (*Victoria*, de l'any 1966).

4. José Luis Pascual

Un tret que caracteritza l'obra de l'artista i que perdura al llarg de la seva trajectòria és l'aposta per la figuració i per defugir l'abstracció; això esdevé la premissa entorn de la qual construeix tota la seva creació. Una figuració que es mou entre el pop, la transavantguarda, el neoexpressionsime i l'heterogeneïtat de plantejaments en relació amb la nova figuració. Aquestes tendències, de les quals forma part tot segons el moment vital i de creació, sorgiren i s'expandiren durant els anys de formació i les primeres etapes de creació de José Luis Pascual.

L'artista s'apodera dels mitjans de comunicació que té a l'abast: diaris, revistes, jocs de cartes, segells o jocs de taula, com exemplifiquen les obres *Portada*, del 1976, o *Naipe para jugar a Rey,* de l'any anterior. Són portades de revistes o diaris que acumulen textos inintel·ligibles, el missatge perdut en un codi desconegut, la lectura de la imatge que acompanya el missatge i la seva simultània distorsió, la informació vers la deformació. Es tracta d'una lectura activa davant de la passivitat habitual a què ens porta la societat del consum, de la falsedat que ens imposen els mitjans de co-

municació, i que l'artista ens presenta per mitjà de textos guixats i ratllats en una acció de llibertat crítica. En aquestes obres els personatges estan separats del seu context habitual, tot i que a vegades encara se'ns presenten identificables pels seus aspectes típics, atributs i connotacions específiques d'ells mateixos, per exemple en el cas del policia, el rei o el bisbe. Denúncia i oposició a les mateixes institucions com a símbols culturals i de repressió.

José Luis Pascual s'apropia dels aspectes més comuns i banals de l'horitzó de la rutina del dia a dia, on els elements populars que sorgeixen dels objectes d'ús que ens envolten passen a formar part del repertori visual de l'artista, com s'exemplifica en la sèrie *El sonido de los objetos* de l'any 1982. Els objectes representats hi apareixen descontextualitzats, i el predomini del valor d'aquest canvi recau sobre el valor de l'ús d'aquests objectes: són d'ús quotidià i es transformen en el suport i en el producte artístic, en el mitjà del qual se serveix l'artista en el seu procés de recerca i reflexió. És el cas, per exemple, de les safates de cartró o de les culleres de fusta.

Però també ens referim al pop del retrat de l'*star system*, el de la repetició de la imatge que conflueix en els dissenys de diverses fundes de discos dels Beatles, Pink Floyd o Elvis Presley al llarg del 1985, a la manera de Jann Wadworth i Peter Blake en el disseny de la portada del LP dels Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el 1967. Del llenguatge híbrid del còmic, del còmic més pop, però també del més underground, que trobem en les seves *Antihistorietes* del 1976.

El llenguatge del còmic del qual l'artista agafa les convencions estilístiques, la repetició i la juxtaposició, el medi lingüístic que l'ajuda a aconseguir els seus fins comunicatius, la influència de les articulacions espacials dels enquadraments, les seqüències i les normes de narració de procedència cinematogràfica. Procediments narratius que ens recorden els dels retaules clàssics o l'acumulació de llenguatges, l'escrit i el visual del llenguatge publicitari que el porten a investigar en les relacions entre els enquadraments que es tradueixen en la intensificació de l'espai semàntic, tot creant escenaris bidimensionals i més tard tridimensionals.

5. Conclusions

L'obra de José Luis Pascual no ha respost en cap moment al seguiment d'una moda: el llenguatge pop utilitzat no li ve imposat, com denota la seva trajectòria. És un pop que utilitza el repertori icònic de la cultura urbana i industrial de masses, propi de la societat de consum, però també

el més crític on la figuració s'apropa al reportatge social, exemple de crítica i dissidència que trobem en els artistes pop espanyols dels anys seixanta i que enllaça amb la crítica ferotge de la transavantguarda dels setanta. Les obres de l'artista aglutinen les característiques formals, però també de funció i significat, d'aquests dos moments que esdevingueren punts d'inflexió en la cultura del país.

Referències bibliogràfiques

Llibres

Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.

Lippard, L. (1993). *El pop art*. Barcelona: Destino.

Livingstone, M. (2005). *British Pop*. Bilbao: Museo de Bellas Arte de Bilbao.

Marzo, J. L.; Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Càtedra.

Núñez, M. (2006). *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigacions Científicas.

Articles de revista

Llorens, T. (1965). «Un any d'Estampa Popular de València». *Serra d'Or* Barcelona, vol. 11:42. Revista consultada en línia a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serra-dor-22/html/>]. Consulta: 3/1/19

MUJERES Y MADRES DE BARCINO EN LOS EPITAFIOS FUNERARIOS. SIGLOS I-II D.C.

Montse Guallarte Salvat
Universitat Pompeu Fabra
montse.guallarte01@estudiant.upf.edu

Resumen: Este trabajo es una aproximación al estudio de las mujeres y las madres de *Barcino* durante los siglos I-II d.C. El estudio se basa en el análisis de los epitafios funerarios concretos y tiene como objetivo visibilizar a estas mujeres y determinar su importancia en la sociedad del momento.

Palabras clave: Roma, mujeres, maternidad, *Barcino*, epigrafía.

Abstract: This essay studies the women and mothers from *Barcino* during the 1st and 2nd centuries AD. The study is based on the analysis of funerary epitaphs and its main purpose is to make these women visible and to determine their importance in the society of the time.

Keywords: Roma, women, motherhood, Barcino, epigraphy.

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 69–79. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

0. Introducción

La renovación metodológica de las últimas décadas del siglo xx ha contribuido al conocimiento y la visibilización de la mujer de la Roma antigua. En una sociedad patriarcal como la romana es imprescindible buscar la elocuencia de las fuentes primarias y retar a los discursos históricos establecidos (Beard. M, 2018), para construir un relato que ilumine la diversidad social femenina y resaltar su espacio en la sociedad del momento.

Una de las maneras de descifrar el universo femenino de la Hispania romana imperial es a través del estudio de los epitafios funerarios. Este trabajo plantea el acercamiento a elogios concretos de las menciones funerarias de *Barcino*.[1]

Se pretende mostrar la existencia de diferentes realidades sociales que incorporan diversidad al universo femenino de la Roma antigua. El objetivo es presentar, desde la diversidad social, la identidad de las mujeres y madres de *Barcino* como una contribución femenina basada en las diversas experiencias de enfrentamiento a la muerte.

La diversidad social es un enfoque que establece que el género y el estrato social, como otras categorías, son construcciones sociales que están interrelacionadas (Platero, R.L, 2014: 56). En la Roma antigua la desigualdad para afrontar la muerte se observa tanto en los distintos segmentos sociales como en el género (Mirón, MD. 2002: 207). Abordar la desigualdad social que afectó a las mujeres y a las madres abre la posibilidad de visualizar diferentes realidades que se incorporan a la perspectiva de género, para aportar un mejor conocimiento de las múltiples identidades femeninas que contribuya a visibilizarlas como parte de la Historia.

Las mujeres y las madres de la antigua Roma afrontaron su realidad social desde la condición jurídica de la libertad o la esclavitud (Hernández, L. 2005: 122), una situación que llevó a vivir la feminidad desde la diversidad. Una multiplicidad de experiencias plasmadas en los epitafios funerarios en el momento de afrontar la muerte de sus seres queridos.

1 Un trabajo en fase de desarrollo abordará, desde la perspectiva de la identidad relacional y la interseccionalidad social, la totalidad de las menciones funerarias femeninas de la sociedad barcinonense de los siglos I-II d.C

1. Barcino*, una colonia en Hispania*

La colonia *Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino*[2] fue mencionada por primera vez en los textos de Ptolomeo, Pomponio Mela y Plinio el viejo. El historiador Plinio el viejo, en su obra *Naturalis Historia,* ya hacía referencia a un territorio que denominó como colonia romana y que identificó con dos términos: *Barcino* y *Faventia*. Fue fundada *ex novo* por Augusto durante un viaje entre los años 16-15 a.C., de acuerdo con la afirmación de Dion Cassio (Rodà, I. 2016:249).

Barcino mostró una gran actividad política y social desde sus inicios. Los primeros pobladores romanos fueron los veteranos legionarios de Roma. El diseño y estructura arquitectónica inicial se construyó a partir de la organización de un campamento romano al uso y se eligió para su enclave el territorio situado entre el monte Táber y el río Llobregat.

Una de las familias más destacadas de *Barcino* fue la *gens Licinia*, documentada desde el período fundacional.[3] Parece no haber duda en afirmar que dos de los miembros masculinos de dicha familia obtuvieron gran notoriedad a partir del siglo II d.C., el senador *Lucio Licinius Sura* y su liberto *Lucio Licinius Secundus* (Rodà. I, 1970, 2014, 2016).

A partir del siglo II d.C., surgió con fuerza la formación de un tejido social en el que los libertos desarrollaron la promoción y las relaciones sociales desde su segmento social. Se posicionaron como un grupo emergente y de gran influencia municipal. En *Barcino* destacó el liberto *Lucio Licinius Secundus* constatando su importancia y promoción social con los más de veinte pedestales dedicados a su memoria. De todos ellos se destaca el de *Quintia Severa*,[4] mujer relacionada a la *gens Quintia,* una de las familias originarias de la colonia, que formaba parte de la élite local y vinculada a la propiedad de la tierra del *ager barcinonensis* (Olesti. O, 2005, 2009).

La figura de Quintia Severa, es relevante por ser la única mujer que consta como dedicante en una de las inscripciones vinculada a los poderosos Licinios. La mención fúnebre se formula ensalzando la memoria de *Lucio Licinius Secundus*, liberto del senador *Lucio Licinius Sura*.

---

2 Atestiguada con la inscripción *Colonia Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino IRC* IV, 76. *IRC* V, p 113. *AE* 1972, 294.

3 *IRC* IV, 38.

4 *IRC* IV, 100. *IRC* V, p 113. *AE* 1957, 26. *IRC*-04, 00123.*IR* Barc 00109. *AE* 1957, 00028. *IRC* IV 77.

L(ucio) Licinio / Secundo/ accenso / patron(o) suo / L(ucio) Licin(io) Surae / primo secundo / tertio consulatu / eius IIIIIvir(o) Aug(ustali) / col(oniae) I(uliae) U(rbis) T(riumphalis) Tarrac(onis) et / col(oniae) F(aventiae) I(uliae) A(ugustae) P(aternae) Barcin(onis) Quintia C(ai) f(ilia) Severa

Transcripción según Mariner. S.
Inscripción M.H.C. Inventario n.º 3224
Cronología: siglos I-II d.C.
IRC IV, 100. *IRC* V, p 113. *AE* 1957, 26

Al figurar como dedicante, se entiende que Quintia Severa encargó un epitafio funerario para homenajear la memoria de *Lucius Licinius Secundus*, por lo que se desprende una estrecha relación social o la pertenencia al círculo de *amici* del difunto por razón de amistad o negocios. Estamos delante de la patrona del *sevir augustal Quintus Myronus*[5] situado en *Iluro*, que tomó el *nomen* de su patrona y mantuvo el *cognomen* de origen griego (Medina. S, 2014:140).

Se desconoce el origen de la capacidad económica de Quintia Severa. Muy posiblemente fue adquirida por vías jurídicas marginales o secundarias y nunca excluidas de limitaciones en el derecho romano por su condición de mujer (Nuñez, M.P. 2009). Probablemente encontró dichas vías, ya que parece evidente que perteneció al círculo de poder en la sociedad de *Barcino* y que fue la patrona de un liberto. Estos dos argumentos justificarían su nivel socio-económico, su margen de decisión y de gestión, así como su marco de autonomía para llevar a cabo el encargo del epitafio funerario dedicado a *Lucius Licinius Secundus*.

Aunque existe la posibilidad de que la mención de Quintia Severa se realizara de acuerdo con una fórmula *fúnebre* estandarizada, se destacan los vínculos expresados en la inscripción y que se entienden en dos sentidos: la muestra de su identidad en relación con la figura de su padre y el vínculo social implícito en el círculo de los Licinio de *Barcino*. Su individualidad como mujer enlaza con su identidad relacional, que se construye al formar parte de un grupo social y establecer el vínculo de pertenencia que empodera (Hernando, A. 2015: 89). En este sentido, se contempla a Quintia Severa como una mujer que utilizó sus vínculos y mostró en público su identidad, su alto estatus socio-económico y su pertenencia a la élite social de *Barcino*. Una fórmula que se pone de manifiesto en el espa-

5 *CIL* II, 4613. *IRC* I, 98.

cio público y colectivo para la memoria como escenario de autorepresentación social donde plasmar y hacer pervivir su empoderamiento.

Otra de las realidades femeninas fue la de las mujeres libertas, que están presentes en la epigrafía a partir de finales de la República y principios del Imperio romano, cuando pasan a tener la condición de libertinas. En la Roma antigua, la manumisión se practicó de manera común, lo que permitió pasar de la condición de esclavitud a la de libertad. Esta figura jurídica permitió a una persona abandonar un estado servil, mediante un acto público realizado delante de un magistrado, ante testigos o por disposición testamentaria.

Dicha condición llevó intrínsecos ciertos derechos civiles, así como económicos y, en la mayoría de los casos, pasaron a formar parte de las clientelas de sus antiguos amos (Hernández. L, 2006: 122). Una persona de condición esclava, por afecto, favores prestados, méritos, cualidades personales o buena voluntad del propietario podía convertirse en liberta y seguir trabajando para sus anteriores propietarios, que se convertirían en sus patronos. El vínculo entre patronos y libertos, en muchas ocasiones, pervivió toda la vida, como lo evidencia el epitafio de la lápida en honor a Gayo Helvio, servir augustal de *Barcino*, a Emilia Fidentina, su esposa y a sus libertos llamados Liberal y Marcela.[6]

En el caso de los varones, algunos libertos promocionaron social y económicamente alcanzando cimas en las que llegaron a desempeñar cargos políticos en su municipio. Un claro ejemplo de la promoción social se desprende del epitafio que encarga una mujer llamada Valeria Thallusa, liberta que dedica un pedestal a su marido que fue servir augustal.

L(ucio) Valerio / L(uci) lib(erto) / Hedisto / IIIIIIvi[r(o)] Aug(ustali) / Valer[i]a Thallusa / marito / indulgentissimo / l(ocus) d(atus) d(ecreto) d(ecurionum)

Transcripción según Mariner. S
Inscripción M.A.B. Inventario n.º 9548
Cronología: siglo I d.C.
CIL II 4551 (p 982). IRC IV, 113

Del encargo del pedestal se puede atribuir una posible intención evergética, votiva o conmemorativa que buscaba reconocimiento y notorie-

6 *AE* 1966, 0210. *IRC* 4, 080; pl. 44, 80.

dad social. Una conjunción de intereses familiares y económicos privados, pero también servir a un propósito de obtención de presencia pública.

En cuanto al segmento poblacional servil, la epigrafía de *Barcino* nos ofrece la figura de Ursa como posible ejemplo. Dedicó un epitafio funerario a Atheneo, el hombre con el que mantuvo un vínculo relacional: "*conservo et marito*". En este sentido, es complejo determinar con precisión el origen de las uniones entre esclavos sin contemplar la imposición, de acuerdo con la información de las fuentes literarias y jurídicas o con una posible recompensa por el buen trabajo realizado (Rubiera, C. 2014:237).

D(is) M(anibus) / Atheneo Ur/sa conser/vo et marito / b(ene) m(erenti) f(ecit)

Transcripción según Mariner. S
Inscripción M.A.B. Inventario n.º 9512
Cronología: siglos II-III d.C.
CIL II 6163. *IRC* IV, 243

La inscripción a la memoria de Atheneo parece constatar una realidad afectiva con Ursa, que bien podría existir entre ambas personas y sugerida en sus vínculos relacionales y en la expresión: *bene merenti fecit*.

Otra de las dimensiones del universo femenino fue la maternidad, ser madre fue un asunto privado con carácter público. Esta función procreativa no estuvo libre del control ideológico en una sociedad patriarcal como la romana. La continuidad poblacional de la comunidad fue controlada desde diferentes ámbitos: político, jurídico, económico, social y religioso.

La construcción de una identidad vinculada a la maternidad se utilizó desde los estratos sociales de poder, que las madres utilizaron como campo de acción para obtener un protagonismo social que catapultó su influencia y visibilidad social. Una acción que bien podría estar en la línea de mostrar su vínculo para transformar dicha función maternal en fuente de poder (Cid, R.M. 2010:10). Para algunas mujeres, la experiencia maternal fue una circunstancia vital donde desarrollar su protagonismo social, como se ilustra con algunos de los casos concretos de estudio.

En la oligarquía provincial de *Barcino* figura Cominia Nereis, de la *gens* Calpurnia de (Rodà, I. 2012) y con presencia en un pedestal que guarda la memoria eterna de su hijo, un magistrado municipal de *Barcino*. El elemento pétreo y la dedicatoria se entienden con una clara intención de ensalzar públicamente la figura de su hijo, así como de destacar su preeminencia social, su elevado estatus social y su capacidad de acción.

Q(uinto) Calpurnio / Q(uinti) f(ilio) Gal(eria) / Flavo ann(orum) XXIX / aed(ili) Iiviro cu[i] / post mortem ordo / Barcin(onensium) honores / flaminales decrevit / Cominia Nereis / mater / l(ocus) d(atus) d(ecurionum) d(ecreto)

Transcripción según Mariner. S
Inscripción M.H.C. Inventario n.º 3224
Cronología: siglos I-II d.C.
CIL II, 4523. *IRC* IV, 55

Aemilia Furiana, vinculada a la *gens* Pedania, una familia muy arraigada en *Barcino* (Rodà. I. 1975), está presente en un pedestal a su afectuoso hijo, Lucio Pedanio Emiliano. Este había desarrollado un brillante *cursus honorum* al ocupar el cargo de edil, duunviro en dos ocasiones y de flamen de los dioses y de los augustos. Posiblemente su madre quiso que su trayectoria quedara inmortalizada, por lo que dicho elemento fúnebre fue el medio para llevar a cabo su particular homenaje. Así mismo, no desaprovechó la oportunidad de perpetuar su condición de *mater*, para que su estatus y el vínculo con el ilustre ciudadano de *Barcino* quedase honrado y enaltecido en el espacio público con una voluntad de homenajearlo.

[L(ucio) Pe]danio / [P]al(atina) / [Ae]miliano / [ae]d(ili) IIvir(o) II / [fl]am(ini) divor(um) / et Aug(ustorum) / Aemilia Furiana / mater / filio piissimo

Transcripción según Mariner. S
Inscripción M.H.C. Inventario n.º 3262
AE 1957, 33. *IRC* IV, 67. *IRC* V, p 113

Las madres también muestran un comportamiento maternal esperado y evidenciado en el afecto y el elogio eterno expresado: *filio piissimo.* Este se plantea como una oportunidad para destacar, visibilizar y reivindicar su condición de madre. Muestran, también, su identidad relacional al vincularse a la posición social intrínseca como madre de un personaje destacado en la sociedad de *Barcino* exhibiendo públicamente su empoderamiento como *mater*.

Con el caso de Flaminia Urbana, liberta de Gneo y de su mujer, se pone de manifiesto una inscripción en femenino, ya que esta mujer encargó una lápida para ella y su hija de 31 años, también liberta.

Flaminia Cn(aei) et / (mulieris) l(iberta) Urbana / sibi et / Iuliae C(ai) lib(ertae) Primigeniae filiae / annorum XXXI hic sepulta est

Transcripción según Mariner. S
Inscripción M.H.C. Inventario n.º 8704
Cronología: siglos I-II d.C.
IRC IV, 167. *AE* 1969/70, 28

Sin duda, las madres no hicieron distinción entre su descendencia, ya que también plasmaron la estima por sus hijas. Además, Flaminia Urbana resalta en esta inscripción como la dedicante y se da a conocer como una madre liberta. En su epitafio funerario se presenta en las condiciones que la definían como mujer en la sociedad de *Barcino*: liberta y madre.

Todas estas mujeres con disponibilidad económica para sufragar los gastos parece que encargaron monumentos fúnebres donde hicieron constar algunos sutiles mensajes. Estos aparecen en los epitafios funerarios. Se evidencia que no estamos ante casos aislados. Existía una práctica habitual en el momento de afrontar la muerte y que fue llevada a cabo por las mujeres y las madres para homenajear y conmemorar la figura de sus seres queridos y de sus vástagos.

3. Conclusiones

Los epitafios funerarios presentados se han planteado de acuerdo con la afirmación,, «más allá de la imagen homogénea, las similitudes que imponían las modas formularias, cada familia, cada *officina* epigráfica y cada territorio» (Abascal, J.M. 2017: 80). Para afrontar un asunto cotidiano como es la muerte, en los epígrafes presentados se ha propuesto rebasar la feminidad estática, y observar la construcción de diversas identidades femeninas que no están libres de la carga de la desigualdad social.

Conocedoras de la sociedad en la que vivían, llena de limitaciones sociales y de género, las mujeres y las madres de *Barcino*, utilizaron la palabra y el espacio público para expresar su identidad, afectos y diversidad social en soporte pétreo. De este modo, se han observado multiplicidad de realidades femeninas expresadas en el ámbito público. La investigación sigue abierta, con el objetivo de indagar la identidad relacional y la interseccionalidad aplicadas a las madres romanas que vivieron durante los siglos I-III d.C.

Partiendo de una interpretación positiva, aunque no libre de matices, se han mostrado mujeres y madres que fueron protagonistas de su realidad y que mostraron intencionalidad al presentarse públicamente como parte de la sociedad en la que vivían. La muerte dio voz a las mujeres, con palabras poderosas en las que buscaron la oportunidad de visibilizarse, además de las sutiles estrategias que las pudieron empoderar socialmente.

En Roma, «la única manera de pervivir dentro de la mentalidad romana era que alguien te recordase: *memoria aeterna*» (Remesal, J. 2002: 370). En este sentido, a través de ese recuerdo fúnebre, se han expuesto realidades vitales femeninas, que también formaron parte de la sociedad de la *Barcino* de los siglos I-II d.C.

4. Fuentes

CIL: *Corpus Scriptorum Latinorum*. Berlín.
HE: *Hispania Epigraphica*. Madrid.
AE: *L'année Épigraphique*. París.

5. Bibliografía

Abascal Palazón, J.M. (2017). «Algunos tópicos formulares en el vocabulario epigráfico de la muerte en el mundo romano». En José Manuel Iglesias Gil y Alicia Ruiz-Gutiérrez (eds.). *Monumenta et memoria*. Estudios de epigrafía romana. (pp.65-84). Roma. Edizioni Quasar di S. Tognon srl.

Andreu Pintado, J. (2009). *Fundamentos de epigrafía latina*. Madrid: Liceus Servicios de Gestión y Comunicación.

Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Editorial Crítica.

Cantarella, E. (1991). *La mujer romana*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Cerini, F. (2002). *La donna romana. Modelli e realtà*. Bologna: Editrice Il Mulino.

Cid López, R.M. (2010). *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y media.* Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.

Cid López, R.M. (2015). «El género y los estudios históricos sobre las mujeres de la Antigüedad. Reflexiones sobre los usos y evolución del concepto». *Revista de Historiografía*, vol. 22, 25-49.

Corbier, P. (2004). *Epigrafía latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Del Castillo, A. (1976). *La emancipación de la mujer romana en el siglo I d.C.* Granada: Universidad de Granada.

Edmondson, J.; Nogales, T.; Trillmich, W. (2001). *Imagen y memoria: monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta*. Madrid: Museo Nacional de Arte Romano.

Fabre, G.; Mayer, M.; Rodà, I. (1984). *Inscriptions romaines de catalogne. IRC IV Barcino*. Paris: Diffusion de Boccard.

Hernández Guerra, L. (2006). «Las libertas en Hispania. Manifestaciones epigráficas en la provincia Tarraconense». *HAnt* vol. XXX, 119-142.

Hernando, A. (2015). «Identidad relacional y orden patriarcal». En A. Hernando (ed*). Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. (pp. 83-124). Madrid. Traficantes de sueños.

Gallego Franco, H. (2006). «El uso del testamento entre las mujeres hispanorromanas. El testimonio de las fuentes epigráficas». *Hispania Antiqua*, vol. 30, 143-166.

Gallego Franco, H. (1991). *Femina dignissima: mujer y sociedad en Hispania antigua*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

González Gutiérrez. P. (2016). *El vientre controlado*. Oviedo: KRK Ediciones.

Gregorio Navarro, M.D. (2010). «Matri dulcissimae, matri piissimae. Las madres en las inscripciones funerarias de Tarraco». En Cid López, Rosa Mª, (coord.). *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clàssica*. (pp. 187-201). Oviedo. KRK.

Mariner Bigorra, S. (1973). *Inscripciones romanas de Barcelona: Lapidarias y musivas*. Barcelona: Ayuntamiento Barcelona. Delegación de Servicios de Cultura.

Medina Quintana, S. (2014). *Mujeres y economía en la Hispania romana. Oficios, riqueza y promoción social*. Oviedo: Ediciones Trabe.

Mirón Pérez, M.D. (2003). «In memoriam mulieris rituales y honores funerarios femeninos en Roma». En Maria Dolors Molas y Font y Sònia Guerra López, (eds.). *Morir en femenino: mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*. (pp. 189-236). Barcelona. Universitat de Barcelona.

Nuñez Paz, M.I. (2009). «Progresivo y limitado reconocimiento de la figura materna en derecho romano. De la cesión del vientre al ejercicio de la tutela». En Cid López, Rosa Mª (coord.). *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*. (pp. 255-291). Oviedo. KRK.

Olesti Vila, O. *et alii* (2005). «La *gens* Licinia y el nordeste peninsular: una aproximación al estudio de las formas de propiedad y de gestión de un rico patrimonio familiar». *Archivo español de arqueología*, vol. 78, 167-188.

Olesti Vila, O. (2009). «Propietat i riquesa a l'ager Barcinonensis». En Carreras Montfort, C.; Guitart i Durant, J. (coord). *Barcino. I. Marques i terrisseries d'àmfores al pla de Barcelona*. (pp.141-158). Barcelona. Institut d'Estudis Catalans.

Platero Méndez, R.L. (2014). «Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad». *Quaderns de Psicologia*, vol. 16, 55-72.

Remesal Rodríguez, J. (2002). «Aspectos legales del mundo funerario romano». En D. Vaquerizo, J. A.Garriguet y A. León (eds.). *Espacio y usos funerarios en el occidente romano*, vol. I (pp. 369-378). Córdoba: Universidad de Córdoba. Seminario de Arqueología.

Rodà de Llanza, I. (1970). «Lucius Licinius Secundus, liberto de Lucius Licinius Sura». *Pyrenae*, vol. 6, 167-183.

Rodà de Llanza, I. (1975). «La gens Pedania Barcelonesa». *Hispania Antigua*, vol. 5, 223-268.

Rodà de Llanza, I. (2001). «Barcelona. De la seva fundació al segle IV d.C.», En J. Beltrán de Heredia, *De Barcino a Barcinona (segles I-VII). Les restes arqueològiques de la plaça del Rei de Barcelona* (pp. 21-31), Ed, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona.

Rodà de Llanza, I. (2012). «La gens Calpurnia de Barcino». *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, vol. 37-38, 571-578.

Rodà de Llanza, I. (2014). «Lucius Licinius Sura, Hispanius». En Trajan und seine Städte. Colloquium Cluj-Napoca, 29. September-2. Oktober 2013, 21-35.

Rodà de Llanza, I. (2016). «Tarraco y Barcino en el Alto Imperio». *Revista de historiografía*, vol. 25, 245-272.

Rubiera Cancelas, C. (2014). *La esclavitud femenina en la Roma antigua. Famulae, ancillae et seruae*. Oviedo: Ediciones Trabe.

LA TEORÍA DE LAS FUNCIONES LEXICOGRÁFICAS COMO BASE PARA LA DEFINICIÓN DE UNA APP PARA ENTRENADORES DE FÚTBOL

Ángel Huete-García
Universitat Rovira i Virgili
angel.huete@urv.cat

Resumen. La Teoría Funcional de la Lexicografía (TFL) (2002, 2003), desarrollada por el Centro de Lexicografía de la Universidad de Aarhus constituye el marco teórico fundamental para abarcar la elaboración de una herramienta lexicográfica en formato app. Esta teoría concibe la lexicografía como una disciplina independiente con una clara vocación interdisciplinaria. Por tanto, requiere de diferentes tipos de especialistas para abordar el desarrollo de herramientas de consulta electrónicas, como en este caso, donde la interdisciplinariedad se hace necesaria al tratarse de un ámbito de especialidad (el fútbol) y pensado para un tipo de soporte específico (móviles y tabletas). La elección de esta teoría para abordar el proyecto responde a diferentes motivos: por una parte, da cuenta de una serie de conceptos relativamente nuevos para la tradición hispánica sobre lo que es un diccionario o un lexicógrafo; por otra parte, el hecho de que este marco teórico se base en la definición de diferentes funciones lexicográficas (comunicativa, cognitiva, operativa e interpretativa) hace que cubra por completo el tipo de app que se plantea porque esta se centra fundamentalmente en situaciones operativas, que tradicionalmente no han sido consideradas competencia de la lexicografía; y finalmente, por ser una teoría con amplitud de miras para el desarrollo de nuevas herramientas lexicográficas. Como resultado, presentaré a grandes rasgos la naturaleza de la herramienta lexicográfica que va a derivarse de este todo este proceso en yuxtaposición con la teoría que la respalda.

Palabras clave: lexicografía electrónica, situaciones operativas, teoría, funciones lexicográficas.

Abstract. The Function Theory of Lexicography (2002, 2003), developed by the Center for Lexicography of Aarhus University is the main theoretical framework for the conceptualization of a lexicographical tool in app format. This theory conceives lexicography as an independent, but clearly interdisciplinary, discipline

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 81–90. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

in which different types of specialist are required to work together to develop an electronic consultation tool for use on mobiles and tablets. There are different reasons for choosing this theory. First, it offers a series of concepts that are relatively new in the Hispanic tradition as to what constitutes a dictionary or a lexicographer. Second, the fact that this theoretical framework is based on the definition of different lexicographical functions (the communicative, cognitive, operative and interpretative) mean that the framework completely meets the requirements of this type of tool because the app is mainly intended for use in operative situations that have traditionally not been considered a falling within the scope of lexicography. Third and finally, it is a broad theory that allows for and uses a range of perspectives for developing new lexicographical tools based on new techniques. As a result, this study will present both the theoretical background and the nature of the lexicographical tool that will result from this process.

Keywords: electronic lexicography, operative situations, theory, lexicographical functions.

0. Introducción

El tema que se va a trabajar en las próximas páginas está profundamente vinculado a una de las principales hipótesis de mi proyecto de tesis doctoral. Esta hipótesis parte de la idea de que existe un marco teórico lo suficientemente sólido que guie el proceso de realización de una obra lexicográfica digital. Este marco es la Teoría de las Funciones Lexicográficas (TFL), cuyo objetivo principal se centra en el «análisis y la construcción de los diccionarios que pueden satisfacer las necesidades de un tipo específico de usuario con problemas específicos que se presentan en una situación de uso específica» (Fuertes-Olivera (2012: 27). Este proyecto surge en un momento en que la lexicografía como disciplina se encuentra en un proceso de cambio de rumbo a partir de la exploración de nuevos horizontes en lexicografía, esto es, nuevos retos relacionados con la elaboración de productos lexicográficos electrónicos cuya forma, contenido y funciones quedan lejos del diccionario al uso. Esta incursión tecnológica ha dado lugar a nuevos conceptos en lexicografía y ha hecho replantearse la naturaleza de la disciplina, que ahora tiene como reto desarrollar herramientas lexicográficas más personalizadas para cubrir las demandas de los usuarios.

El objetivo de este artículo es describir y justificar por qué la Teoría de las Funciones Lexicográficas (TFL) es el mejor marco teórico para de-

sarrollar mi proyecto de tesis doctoral. Este tiene como objetivo principal conceptualizar y diseñar una herramienta lexicográfica digital (HLD) especializada en dar instrucciones sobre fútbol que cubra de manera satisfactoria las necesidades operativas de los entrenadores de fútbol base (semiexpertos o cuasiespecializados).

1. Breve explicación de la Teoría de las Funciones Lexicográficas (TFL)

La TFL es un marco teórico desarrollado en el Centro de Lexicografía de la Universidad de Aarhus (Dinamarca) y cuyos postulados fundamentales son dos: por una parte, considera que la lexicografía es una disciplina científica independiente que tiene como objeto de estudio los diccionarios (en toda su extensión[1]); y por otra parte, considera que los diccionarios son «utility tools» (Bergenholtz y Tarp, 2003: 172; Tarp, 2008: 119; Fuertes-Olivera y Tarp, 2014: 45) creados para satisfacer necesidades específicas del ser humano. La TFL sitúa a los usuarios y sus necesidades en el centro del proceso lexicográfico, para centrarse en las situaciones sociales extralexicográficas donde tienen lugar las necesidades de información y, por tanto, de consulta de una herramienta lexicográfica. Para ello, es fundamental definir el perfil del grupo de usuarios para dar respuesta a sus necesidades de consulta a partir de una determinada función lexicográfica (Bergenholtz y Tarp, 2003). La originalidad de esta teoría radica en el cambio de visión que hace de la propia disciplina y las metodologías empleadas para la consecución de sus objetivos fundamentales, directamente vinculados con la elaboración de herramientas lexicográficas pensadas ya para el soporte electrónico, aunque no únicamente. De este modo, es básico para la TFL definir:

> […] cuál es la verdadera esencia de la lexicografía, quién es el destinatario/usuario de la obra lexicográfica, cuáles son las necesidades lexicográficamente relevantes del usuario y en qué situaciones extralexicográficas surgen las necesidades concretas de un usuario concreto. (García Llamas, 2013: 10).

Para determinar la naturaleza de las necesidades lexicográficas es preciso concretar el perfil de los usuarios, delimitar sus necesidades y, en consecuencia, las funciones lexicográficas de la herramienta. La TFL apuesta

1 La TFL cuestiona la definición tradicional de diccionario porque parte de las funciones de las obras lexicográficas para su definición y no de su contenido.

por una aproximación funcional. Esta se caracteriza por el análisis de las necesidades lexicográficamente relevantes de los usuarios o, en otras palabras, diseccionar esas necesidades en sus partes significativas más pequeñas: «La lexicografía necesita una metodología eficiente, la cual, de una manera relativamente fácil, rápida y barata, pueda aplicarse para desarrollar conceptos específicos para diccionarios específicos sin comprometer su calidad» (Fuertes-Olivera y Tarp, 2014: 48). Hasta el momento, la TFL ha detectado cuatro tipos de situaciones lexicográficamente relevantes: comunicativas (relacionadas con un problema de comunicación), cognitivas (necesidad de conocimiento sobre un tema), operativas (necesidad de instrucciones para realizar una acción física o mental) e interpretativas (problema para entender un signo no lingüístico). Estas son un principio básico de la lexicografía teórica y aplicada y se constituyen como el elemento primordial de todas las obras lexicográficas (Bergenholtz y Tarp, 2003: 177). Suelen formularse como una respuesta a las preguntas: ¿para qué puede usarse el diccionario?, ¿quién puede usar el diccionario? y ¿cuándo es útil el diccionario? (Tarp, 2010: 42). También, tal y como indica Gouws en 2011, responden a la pregunta: ¿qué quiero que el usuario elegido sea capaz de hacer con esta herramienta? La respuesta a esta pregunta es lo que denominamos función o funciones lexicográficas.

2. Retos a los que hacer frente desde la TFL

Las preguntas que han ido surgiendo durante esta investigación son las que ayudan a justificar la elección de este marco teórico porque se constituye como el único capaz de hacer frente a los retos que permiten la consecución del objetivo principal de mi investigación doctoral: conceptualizar y diseñar una herramienta lexicográfica digital (HLD) especializada en dar instrucciones sobre fútbol que cubra de manera satisfactoria las necesidades operativas de los entrenadores de fútbol base.

En primer lugar, para hacer frente a un proyecto de estas características, era indispensable encontrar un marco teórico que me permita desarrollar el concepto de una HLD. La realidad es que no existe ninguna teoría en la tradición hispánica que guie el proceso de elaboración de una obra lexicográfica de estas características. La TFL es la única teoría que nace con el objetivo de abordar la elaboración de este tipo de herramientas y, además, la única que realiza una clasificación tipológica de tipos de herramientas lexicográficas digitales (Tarp, 2011: 58-61; Fuertes-Olivera y

Tarp, 2014: 13-17), que viene respaldada por una metodología para desarrollar este tipo de herramientas (Fuertes-Olivera y Tarp, 2014).

En segundo lugar, también supuso un reto encontrar una teoría que permitiera abordar la conceptualización de una herramienta lexicográfica poniendo el foco en las necesidades de los usuarios a los que va destinada. Lo cierto es que aunque desde otras tradiciones, como la hispánica, se ha incidido en el hecho de que los usuarios son un elemento importante para la confección de cualquier obra lexicográfica (Hernández, 1994: 110), no existe ninguna teoría, ni hispánica ni internacional, que centre su interés en conceptos como el usuario, sus necesidades y situaciones, sino que estos suelen estar supeditados al contenido de cada obra lexicográfica elaborada. Hernández (1994: 110) aboga por abandonar esa concepción tan arraigada —cada vez menos— de que los diccionarios sirven para todos los usuarios:

> Un nuevo modelo de diccionario habrá de tener en cuenta los diferentes tipos de usuarios y la información suministrada variará según el destinatario: el diccionario universal, polivalente, capaz de todo tipo de exigencias tiende a desaparecer en favor de diccionarios con propósitos más específicos.

Lo que diferencia verdaderamente a la TFL es que no solamente propone, sino que basa toda su praxis en el análisis de los usuarios, sus necesidades y situaciones y cómo estas guardan relación con el producto final (acceso, selección de datos, etc.) (Fuertes-Olivera y Tarp, 2014; Tarp, 2015).

También supuso un desafío encontrar una metodología que permitiera establecer una relación entre el tipo de usuario elegido y el acceso a los datos a partir de la función o funciones lexicográficas principales. A este respecto, la corriente metalexicográfica únicamente aporta datos relacionados con el contenido de las obras lexicográficas existentes, pero no permite abordar otras cuestiones metodológicas a este respecto. En cambio, una de las características de la TFL es el modelo de rutas de acceso que viene determinado por las funciones a partir de una base de datos lexicográfica, puesto que es la primera en basarse en tres elementos centrales encargados de configurar las obras lexicográficas del siglo XXI: «los datos que debe contener; las necesidades de los usuarios; y las rutas de acceso» (Fuertes-Olivera, 2012: 27).

Otro de los desafíos era encontrar un marco teórico que contemple el trabajo interdisciplinario necesario para la consecución de los objetivos

de este proyecto lexicográfico, que pretende conceptualizar una nueva herramienta lexicográfica basada en las instrucciones. En relación con esto, los marcos teóricos existentes tienen una visión sesgada de la lexicografía como parte de la lingüística que no menciona que se requiera cierta interdisciplinariedad (Casares, 1992; Hernández, 1994; Porto Dapena, 2002; Ščerba, 1940; Atkins, 1993; Hartmann, 2009; Piotrowski, 2009; Rundell, 2012, entre otros) aunque con mucha diversidad de posturas teóricas, tal y como manifesté a grandes rasgos en Huete-García (2018). A este respecto, la TFL defiende que la lexicografía es una disciplina con carácter interdisciplinario, hasta el punto de que estas características se constituyen como uno de sus postulados teóricos fundamentales que, consecuentemente, condiciona la definición tradicional de lexicógrafo y obra lexicográfica[2].

Asimismo, era un desafío encontrar un marco teórico que contemplara la elaboración de herramientas lexicográficas con el foco en las instrucciones (función operativa), ya que el tipo de herramienta que se concibe abarca una de las dimensiones más complejas para lexicografía actual (Rodríguez Gallardo, 2014: 329). La realidad es que la función operativa se ha relegado tradicionalmente a manuales o enciclopedias. De este modo, las teorías lexicográficas o metalexicografía no han tenido en cuenta este tipo de obras por carecer de contenido puramente enfocado a solventar problemas de tipo comunicativo. No obstante, para la TFL, la función operativa es, junto a la comunicativa, cognitiva e interpretativa, una de las funciones lexicográficas básicas, a pesar de que todavía no se ha trabajado en profundidad[3].

Finalmente, era imprescindible encontrar un marco teórico pragmático que permitiera el planteamiento de herramientas lexicográficas solamente con los límites puestos en los usuarios porque los marcos teóricos existentes se hallan muy delimitados por la teoría lingüística o terminográfica, que delimita bastante los límites en términos de contenido y forma. La TFL es una teoría pragmática porque se adapta perfectamente a todo tipo de herramienta con una o varias funciones específicas de distinta índole: diccionarios electrónicos, apps, o los recientes asistentes de escritura (Tarp, Fisker y Sepstrup, 2017).

2 Véase Tarp (2018: 241) para más información.

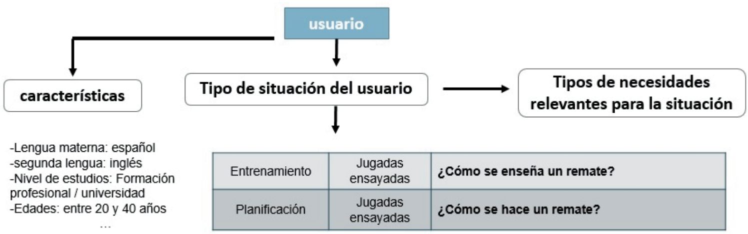
3 La principal referencia sobre la función operativa es Agerbo (2019), además del proyecto de tesis doctoral en el que trabajo actualmente.

3. Resumen de relaciones entre los pilares de la TFL

Para que se puedan entender las relaciones que existen entre las situaciones y el perfil del usuario y sus necesidades he creado el siguiente gráfico que las vincula directamente con la producción de la herramienta. Los datos de cada una de estas partes los estoy obteniendo a partir de un proceso de entrevista a través de encuestas donde profesionales del mundo del fútbol me detallan sus inquietudes y transmiten sus demandas. Esas encuestas me han llevado a deducir algo importantísimo para mi proyecto: las situaciones que voy a tener en cuenta para delimitar más adelante las funciones que incluiré en la app. Estas pueden clasificarse como:

- Previas a la actuación (vinculadas a la preparación del entrenamiento)
- Durante la actuación (en pleno entrenamiento)

Figura 1. Relaciones entre los usuarios, las situaciones y las necesidades



Según la TFL, el perfil del usuario constituirá la base para determinar las necesidades que se recogerán en la futura herramienta de consulta. Estas necesidades se hallan relacionadas con los tipos de situaciones a los que va a enfrentarse el usuario (entrenamientos, partidos de fútbol…). Así, los tipos de necesidades relevantes para cada situación van a determinar el lemario y el resto de datos que se incluirán, mientras que las características del perfil de los usuarios (de carácter más personal) determinarán la forma de esos datos en la herramienta lexicográfica. Esto confirma que la TFL se centra en las necesidades de un perfil concreto, de manera que la herramienta esté subordinada a las características de sus potenciales usuarios de manera explícita.

4. Conclusiones

Para la TFL no solo es útil lo intralexicográfico (precompilación, compilación y poscompilación del diccionario o herramienta lexicográfica) sino también lo extralexicográfico. Es una manera de equilibrar todos los elementos que están interconectados con el proceso lexicográfico (usuarios, situaciones y necesidades). Además, es necesario conocer las situaciones extralexicográficas en las que aparecen las necesidades relevantes de información y, por tanto, en las que se hace necesaria la consulta de la herramienta para determinar la naturaleza de esa necesidad y evaluar el proceso poslexicográfico para establecer criterios objetivos sobre su éxito o fracaso, en lugar de usar cuestionarios, por ejemplo.

En definitiva, la TFL es la mejor opción para diseñar el tipo de herramienta que se pretende porque se adapta con facilidad al tipo de soporte elegido y a un campo de especialidad como es el del fútbol. Además, la evolución del diccionario, tal y como lo conocemos, está dando lugar a nuevas herramientas lexicográficas polifuncionales como la que se plantea en este proyecto. En consecuencia, la labor del lexicógrafo ya no está exenta del trabajo interdisciplinario. Ahora es necesaria la colaboración entre diferentes especialistas, imprescindibles para este proyecto en las materias de lexicografía, lenguaje del fútbol e informática.

Bibliografía

AGERBO, H. (2019). *A Theoretical Description of the Operative Function and its Implementation in the Conceptualisation of Danish Lexicographical Toolsin Physical Training*. Doctoral Thesis, Aarhus University.

ATKINS, B. T. S. (1993). «Theoretical Lexicography and its Relation to Dictionary-Making». *Dictionaries: Journal of The Dictionary Society of North America* 14, 4‒43.

BERGENHOLTZ, H y TARP, S. (2003). «Two opposing theories: On H. E. Wiegand's recent discovery of lexicographic functions». *Journal of Lexicography*, *Hermes*, 31, 171-196.

CASARES, J. (1992*). Introducción a la lexicografía moderna*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

FUERTES-OLIVERA, P. (2012). «La lexicografía de internet: el diccionario inglés-español de contabilidad». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 52, 21-56.

FUERTES-OLIVERA, P. A. y TARP, S. (2014). *Theory and practice of specialised online dictionaries: Lexicography versus terminography*. Walter de Gruyter. (Lexicographica. Series Maior, Vol. 146).

GARCÍA LLAMAS, B. (2013). «La lexicografía de internet y el diseño de diccionarios pedagógicos especializados». *Cuadernos de investigación filológica*, Tomo 39, 7-26.

HARTMANN, R. (2009): [Reseña de] B. T. Sue Atkins y Michael Rundell: «The Oxford Guide to Practical Lexicography». *International Journal of Lexicography*, 22(1), 89-94.

HERNÁNDEZ, H. (1994): «El diccionario entre la semántica y las necesidades de los usuarios». En HERNÁNDEZ, H. (Coord.) 1994. *Aspectos de lexicografía contemporánea*. (pp. 107-120). Bibliograf, Barcelona.

HUETE-GARCÍA, Á. (2018). «Partidarios y detractores de la lexicografía como disciplina independiente». En BARGALLÓ ESCRIVÀ, M. (coord.), *Recerca en Humanitats 2018*. (pp. 159–172). Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2018. ISBN: 978-84-8424-682-4. DOI: 10.17345/9788484246824

PIOTROWSKI, T. (2009): [Reseña de] Sven Tarp: Lexicography in the Borderland Between Knowdledge and Non-knowledge. General Lexicographical Theory with Particular Focus on Learner's Lexicography. *International Journal of Lexicography* 22(4), 480-486.

Porto Dapena, J. A. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Arco libros, Madrid.

Rodríguez Gallardo, Á. (2014). «Situaciones sociales y lexicografía operacional». En Garcés Gómez, Mª. P. (ed.) *Lexicografía teórica y aplicada.* (pp. 317-330). Anexos Revista de Lexicografía, 26, A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña.

Rundell, M. (2012). «It works in practice but will it work in theory? The uneasy relationship between lexicography and matters theoretical (Hornby Lecture)». En Fjeld, R.V. y Torjusen, J.M. (eds). *Proceedings of the 15th EURALEX Congress*. (pp. 47-92). Oslo: University of Oslo.

Ščerba, L. V. (1940). «Towards a General Theory of Lexicography». *International Journal of Lexicography*, 8 (4) 1995, 315-350.

Tarp, S. (2008). *Lexicography in the Borderland between Knowledge and Non-Knowledge*. Tübingen: Niemeyer.

Tarp, S. (2010). «Functions of Specialised Learner's Dictionaries». En Fuertes-Olivera, P. A. (ed.). *Specialised dictionaries for Learners*. Berlin & New York: De Gruyter, 39-53.

Tarp, S. (2011). «Lexicographical and Other e-Tools for Consultation Purposes: Towards the Individualization of Needs Satisfaction». En Fuertes-Olivera, P. A. y Bergenholtz, H. (eds.) 2013. *E-Lexicography: The Internet, Digital Initiatives and Lexicography*. (pp. 54-70). London, New Delhi, New York y Sydney: Bloomsbury Academic.

Tarp, S. (2015). «La teoría funcional en pocas palabras». *Estudios de Lexicografía. Revista Mensual del Grupo de Las Dos Vidas de Las Palabras*. 4, 31-42.

Tarp, S. (2018). «The concept of dictionary». En Fuertes-Olivera, P. A. ed. (2018): *The Routledge Handbook of Lexicography*. (pp. 237-249). Routledge. ISBN: 1138941603, 9781138941601.

Tarp, S.; Fisker, K.; Sepstrup, P. (2017). «L2 Writing Assistants and Context-Aware Dictionaries: New Challenges to Lexicography». *Lexikos*, 27(1), 494-521.

«FURTIVAMENT AL MARGE»: CORPORALITAT I ABJECCIÓ A LES POÈTIQUES CATALANES DE LA SEGONA DÈCADA DEL SEGLE XXI

Meritxell Matas Revilla
Universitat de Barcelona
meritxellmatas@ub.edu

Resum. Les «poètiques corporals» són una tendència predominant entre les autores catalanes de la segona dècada del segle XXI. Una inclinació comuna que comença a principis dels anys 2000 i que ha esclatat a la vegada que la producció poètica en català augmentava. És el cos el vehicle contra-hegemònic de les poetes catalanes del segle XXI? Aquest article pretén meditar sobre aquesta línia prestant especial atenció a l'escriptura dels fluids i les secrecions corporals, la maternitat i la materialitat del cos i els seus significats. De la mateixa manera, també serà objecte d'estudi com es connecten amb altres autores i amb les principals teories feministes. La subtil combinació de teoria i poesia es trena entre els versos que combinen diverses tendències i convergeixen en una varietat eclèctica i heterogènia. La metodologia utilitzada per a aquest estudi és, doncs, la lectura i anàlisi comparativa dels textos sota un paradigma feminista amb l'objectiu de proporcionar exemples de com s'utilitza el cos, no només com a llenguatge comú, sinó també com a pàgina i tinta per celebrar la imperfecció contra el cànon. A més, reflexionaré sobre el paper polític del cos, que s'erigeix com la veu contra el silenci i la imposició de la correcció sobre la carn.

Paraules clau: poètiques del cos, abjecció, gènere, maternitat, feminisme

Abstract: The "poètiques corporals" (corporal poetics) are a predominant trend among Catalan female authors of the second decade of the 21st century. It started at the beginning of the decade and has exploded with the concurrent increase in Catalan poetic production. Is the body the counter-hegemonic vehicle of Catalan poets in the second half of the second decade of the 21st century? This paper reflects on this trend by paying special attention to writings about fluids and bodily secretions, motherhood, and the materiality of the body and its meanings. It will also study how these authors connect with other authors and with the principal feminist theories. The subtle combination of theory and poetry flows among the

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 91–104. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

verses which combine tendencies that converge in eclectic and heterogeneous variety. The methodology used for this study, therefore, is the comparative and analytic reading of the texts under a feminist paradigm.

As a result, the reading of this text will provide examples of how the body is used, not only as a common language, but also as the page and the ink to celebrate imperfection against the canon. Moreover, the study will reflect on the political role of the body, which is raised as the ultimate voice against silence, against the imposition of correction over female flesh.

Keywords: body poetry, abjection, gender, motherhood, feminism

0. Introducció

Em situo als anys setanta de la mà de Margalida Pons, que descriu un moviment d'emergència de la corporalitat a l'escriptura, on els fluids, les secrecions, el dolor i la brutor es van fer lloc entre alguns poetes com Joan Palou, Biel Mesquida o Josep-Lluís Seguí (2008: 113). En aquesta experiència subjectiva del cos —en alguns casos abjecte, i que cerca amb això una veu diferent i un llenguatge propi—, s'hi troben les bases del que serà la poesia de l'inici del segle XXI. Hi destaca un fet, però: que hi havia un cos absent. El de les dones. Maria-Mercè Marçal va veure aquest buit i va emprendre un camí que les poetes inèdites fins al 2010 han resseguit. Les poètiques corporals han esdevingut una línia preferent entre les autores catalanes —com es pot notar resseguint els tres darrers volums guanyadors del premi per a inèdit que du el nom de Francesc Garriga. Parafrasejant l'autora d'Ivars, aquestes autores converteixen la seva veu de dones en l'eina primària de la seva reflexió i revolta mitjançant allò més íntim, que no deixa de ser «la representació dels impulsos primaris, d'allò amenaçador, desconegut, identificat amb el mal i que, per tant, la civilització defuig i condemna» (Julià 2018: 43). Es recupera així, si mai s'havia abandonat, la vella fórmula segons la qual el personal és polític, amb uns versos que aglutinen la carnalitat amb els pensaments més prominents sobre el gènere de la tradició filosòfica del segle XX amb una forta càrrega teòrica amb noms com Judith Butler, Julia Kristeva, o Adriana Cavarero.

Aquestes escriptores s'apropien de la matèria, que artísticament s'havia associat al cos de dona, per alçar-se en contra de les definicions externes i, fent-ne propi el modelatge, oferir diferents paradigmes de construcció dels cossos. En aquesta ocasió m'agradaria mostrar l'ús del cos

mitjançant els elements més reincidents entre elles. Entenem l'escriptura corporal «com un conjunt de pràctiques performatives» citant Amelia Jones com feu Pons (2008: 113), que dislocaran el subjecte cartesià sobretot a la postmodernitat. I remarquem que aquesta dislocació es fa mitjançant una escriptura amb caràcter performatiu que contribuirà a la creació de diferents subjectes i possibilitats. Així, d'una banda, observaré els significats atorgats a la matriu i com proposen una relació de maternitat i cos que permet obrir espais als marges. De l'altra, em centraré en un altre model que fan servir per apropiar-se de la materialitat i rebutjar la tirania de la perfecció: l'abjecció, mitjançant uns versos que ressalten, sense embuts, orina, ejaculacions, suor o saliva. El cos és matèria i discurs i cal tenir present que sempre que s'escriu sobre ell s'està fent referència a ambdues coses. Com diu Marina Núñez (2004):

> Pretenden encontrar una voz propia y sacar a la luz una experiencia silenciada a la que no se permitía emerger a la conciencia. […] Su estrategia más recurrente es rescatar su imagen del imaginario masculino e intentar reposeerla. No sólo parten de sí mismas, sino que se utilizan como material de trabajo.

L'origen és el cos sexuat, un lloc on situar-se per escriure diferents subjectes que posin en crisi definicions patriarcals i externes que s'han erigit com a universals i vertaderes.

1. L'abjecció com a eina per situar-se

Per què l'orina? Escriu Maria Sevilla a «Terral» (2015: 22):

> […] No és de matinada si no pixo de puntetes al lavabo,
> i m'esquitxo. Se me'n fot. I no m'eixugo.
> No és de matinada… no pot ser si no m'hi pixo
> i si no soc la teva puta, boca seca. I no m'eixugo…
> i no m'eixugo. Se me'n fot.

Un líquid que fascina ja els nens petits, que tots produïm com una més de les excrecions del cos, i que conté un component de provocació. I, com altres secrecions —pus, sang, suor— desestabilitza els marges impolluts de la societat. Però l'orina és més comuna i s'associa a brutor, a pudor, a ciutat bruta, a carreró perillós. Maria Sevilla ho associa amb la matinada, que encara hi dona un toc més de terreny apartat de la societat, un temps transgressor on els límits es trenquen. El punt clau és que rebutja netejar-se i el jo ho celebra com un triomf. Per què? Què implica rebutjar la netedat, la puresa? L'abjecció li permet interrogar la idea cultural d'higiene

i de bellesa, d'allò correcte i que dona ordre. Segons Julia Kristeva (1982: 117), l'abjecció no és falta d'higiene o de salut, sinó allò que pertorba el sistema, que irrita, que emancipa. És un símbol contra la correcció higiènica de la societat, però també és un símbol que va més enllà d'això. Es tracta, per tant, de la creació d'un nou llenguatge que permeti situar-se fora dels paràmetres de bellesa establerts: com més durs són els cànons, més forta la desviació de les conductes marcades.

El pipí i la veu poètica a qui no importa no netejar-se són només uns exemples de com escriure's fora del binarisme que estableix la dona com a cos mirat i desitjat o com a cos rebutjat perquè ja no és apte per al consum sexual. Com se'ns presenta el cos de les dones? Aquestes autores aporten una figura molt interessant i exemplificadora: l'estàtua de marbre. Una forma immòbil, present a l'espai públic, que recorda les estàtues de bellesa clàssica de nus femenins, fetes per aquell qui mira i creant una representació idealitzada dels cossos de carn i pell. A través dels poemes, tanmateix, el marbre s'esquerda per mostrar les seves vetes. Les autores, conscients de l'objectificació de la dona, escriuen fora dels paràmetres del desig sexual, un cos que, lluny de no ser perfecte, celebra no ser-ho perquè no és un objecte per ser consumit, sinó viscut. La materialitat i l'abjecció, continuant amb Julia Kristeva, són marcades per la repulsió que generen els fluids i que entren en contradicció amb la imatge asèptica —el marbre— dels cossos de les dones fetes pel consum masculí i la delectança sexual. En la intersecció entre abjecció i erotisme, hi llegim uns versos d'Irene Solà: «Amb una llengua seriosa i aspra / m'he rentat la suor agra del clatell / i del plec de les cuixes» (2012: 26). El clímax de l'intercanvi de fluids l'escriu Pietrelli a «Anatomia V» (2013: 35):

> Ho sabia.
> Que el got
> ens desafiava,
> que cada sòlid
> és matriu
> paridora
> de líquids potents.

Aquests mecanismes permetran situar-se fora de la mirada masculina, no necessàriament de l'home, sinó la que Laura Mulvey (62) defineix com la mirada que projecta la seva fantasia eròtica a la figura femenina que queda reduïda a una situació passiva, a una aparença, una imatge que és mirada.

2. Escriure sobre un òrgan que batega sang

Per erigir aquesta agència paro atenció ara als poemes sobre la menstruació, per exemple amb Sònia Moya, Míriam Cano i Lucia Pietrelli. Moya escriu a «Reflex» (2014: 26):

> Desnarcitzada,
> menstruosa,
> i de mala llet.

L'autora ja juga amb la imatge al títol del seu poema, reflex, on qui s'està mirant és ella mateixa i no hi ha un esguard exterior. Col·locada en aquesta dualitat que aporta el mite de Narcís, ella i la seva altra no queden captivades per la seva imatge —i s'inventa un adjectiu nou, «menstruosa», per definir aquesta identitat. Desestabilitza la passivitat de qui és mirat i, per tant, escapa de ser definida per l'exterior: ja es defineix ella. Es reafirma en un estat que no es considera bonic. La seva musa no aporta un somriure. Sobre les herències culturals que arrosseguen aquests discursos, Míriam Cano recita (2016: 20):

> Receptacle
> […] no seré una ploracossos
> que espera significar-se
> amb el ventre badat.
> No carregaré cap dolor ancestral
> imposat per culpes primigènies
> que converteixen el cos
> en receptacle de pervivències.

Cano, que escriu des d'un vessant més polític que no pas les altres, rebutja frontalment el pecat original i la significació dels dolors menstruals per la càrrega simbòlica que porten: la regla no és un càstig (el pecat original) o un motiu d'alienació del cos. I així repudia prendre part en els tabús que predefineixen el seu cos. Lucia Pietrelli ho fa de manera diferent (2013: 18):

> Des del principi
> jo
> dormo
> sobre un òrgan
>   que batega sang

La sang ocupa una presència important en la poesia. Maria-Mercè Marçal en parlava, en aquest cas de la del drac, com «la representació dels impulsos primaris, d'allò amenaçador, desconegut, identificat amb el mal i que, per tant, la civilització defuig i condemna» i que, afegia, «exclou la dona» (Julià 2018: 43). Escriure amb la sang significa apropiar-se dels impulsos primaris i amenaçadors, allunyar-se dels límits de la societat, ja que la sang, roja i cridanera, continua sent revolta. Són molts els poemes que la tenen com a protagonista. A tall d'exemple, podem agafar els versos d'Helga Simon per la seva relació amb el cos: «I les artèries / belluguen / la sang que em sembla que se'm / —vessa» (2017: 24). El cos que perd sang i que parla des d'aquesta pèrdua, com diu Teresa Joaquim, fuig de les definicions del pensament logocèntric (González Fernández 2016: 96). Un lloc on clarament s'instal·len aquests versos: sobre l'òrgan que batega sang. Pietrelli, com en altres poemes d'aquest corpus, s'apropia d'allò orgànic per escriure's el cos. El valor dels poemes centrats en la menstruació, la maternitat o d'altres que apareixen en aquest treball és convertir aquestes experiències en literàries. I això ens porta al segon punt: de la matèria a la matriu. La relació és ja primerament semàntica. Matriu deriva de *matrix*, que prové de *mater*, que vol dir 'matèria prima' i 'mare'. Matèria també deriva del *mater*-mare. Hi ha una relació semàntica, doncs, que ha traspassat a la simbologia de la materialitat com a modeladora del cos femení. S'ha de tenir present la connotació d'aquests mots que associen feminitat i matèria en la lectura dels poemes.

Em permeto una referència històrica a les *Etimologías* d'Isidoro de Sevilla (627-630) on es fa patent «la estrecha relación que se establece entre materia, mater y matriz, con la intención de resaltar la naturaleza generativa y reproductiva y, por ende, pasiva e indeterminada de la mujer» (Adrián 2007: 78). Relaciona, doncs, la materialitat associada tradicionalment al cos de la dona amb la indeterminació de la matèria, la manca de forma o identitat perquè necessita algú que la modeli: requereix ser definida des de l'exterior. És només la matèria el que la dona aporta a la reproducció? Aquests poemes s'escriuen des del cos per ressituar-se en un camp sexuat de batalla política i agent de canvi. Escriu Aina Torres, a «Nosaltres decidim», sobre una lluita que «s'estén fins a l'entrecuix del món» (2014: 41), un poema on usa diverses vegades el mot úter, un altre mot etimològicament interessant, ja que prové de l'arrel indoeuropea **udero*, que vol dir 'panxa' i que va passar al grec en la forma *hustera*, de la qual va derivar el mot *histèria*, que a finals del segle XIX i principis del XX es considerava

una condició característica de les dones que subratllava les seves febleses i mancances i catalogava com a patologia el seu desig sexual. Buzzatti escriu: «Es la sensibilidad, la emotividad, la imaginación de las mujeres lo que provoca el "desorden de las pasiones" y, en consecuencia, una infinita pluralidad de mecanismos descontrolados e incontrolables» (1998: 89). La medicina, llavors, va agafar el rol normalitzador creant un nou objecte d'estudi sobre la histèria com a «afección sin materia y sin sustancia» (1998: 89). No crec que sigui casual que la poesia del segle XXI recuperi, precisament, la matèria i la substància, que es va expropiar dels cossos de les dones en aquesta mena de discursos. Aina Torres, a través de la sextina, remet també a l'obra de Maria-Mercè Marçal, qui, a *Sal oberta* (1982) i *La germana, l'estrangera* (1985), insistia en els temes de la dualitat i els límits de la identitat, l'erotisme, el naixement i la relació mare-filla. Cal, a més, fer èmfasi al seu ús del mot úter, que Marçal emprava, per exemple, per vincular el néixer i el morir: «Morir: potser només / perdre forma i contorns, / desfer-se, ser / xuclada endins / de l'úter viu, / matriu de déu / mare: desnéixer» (2017 [2010]: 483). La poeta d'Ivars és referent en la seva escriptura de mare com a acció afirmativa de les dones i dels seus cossos, als quals desplaça dels convencionalismes socials i simbòlics patriarcals i trasllada l'experiència directament en la fisicitat.

3. Nous espais de dissidència corporal

Fixem-nos en Maria Sevilla de nou, amb «Exorcisme» (2017: 38):

> Esbudellà-se'm la matriu com avortant,
> esqueixelada, la còncava promesa retornant-me.
> Esponcellà-se'm la florida dins del ventre,
> esbardissà's furtivament el marge.

En aquest cas parla dels seus contraris, de mort, d'infertilitat, d'avortament. Això ho fa posant-se «furtivament al marge», que és on col·loca les seves veus poètiques. És pertinent relacionar-ho amb Sílvia Tubert, que diu: «La esterilidad da cuenta de una resistencia muda a una función simbólica concebida como natural […]. La mujer que no es madre perturba el orden establecido, atenta contra el sistema de exclusiones que rige el orden jerárquico entre hombres y mujeres» (2011: 34). Sevilla juga amb el llenguatge i amb el cos mitjançant aquesta repetició a l'inici dels versos i no parla de creació de matèria, sinó al contrari. A més, introdueix el mot

avortar, tot i que no crec que el poema parli directament d'això en concret, sinó que és més aviat una revolta del cos en forma d'esterilitat, una forma de dissidència corporal: un òrgan que compleix la seva determinació biològica. El fil de l'avortament, no obstant això, el podem estirar fins a Maria Isern amb «Infanticidi» (2017: 22), un qüestionament de la creació, per extingir el fil de la família, potser patriarcal.

> INFANTICIDI
> de qui la llavor primera?
>
> Entre entranyes t'endevines projectant
> la lactància per caprici, caiguda
> del costat d'un pare perfilat
> en l'esquizofrènica fe
> de l'origen.
> T'has llevat disfressada, o sigui
> llesta, per extingir el fil sord
> de la família.

Amb un títol que no pot deixar indiferent, i que no es pot separar de la *Infanticida* de Víctor Català – Caterina Albert, ni dels versos «Ve la infanticida / pel mirall del fons» de Marçal (2017 [1985]: 300), totes tres posant el protagonisme en la dona i no en el nen. Tampoc no es pot llegir sense tenir present Anne Sexton o Sylvia Plath, amb qui connecten molts d'aquestes poemes a través dels seus epígrafs. Sexton, de fet, té un poema anomenat «The abortion» inclòs a *All my Pretty Ones* (1962):

> Somebody who should have been born
> is gone.
> Yes, woman, such logic will lead
> to loss without death. Or say what you meant,
> you coward… this baby that I bleed.

El que aporten Marçal, Sexton o poetes més properes com Míriam Reyes és el fet de desdramatitzar l'elecció, de posar damunt la taula les diferents opcions i circumstàncies a fi de desestabilitzar els discursos sobre la maternitat ideal i simbòlica. Aquesta serà una preocupació que també comença a debatre's des d'altres veus com la de Paula Bonet, qui, a *Roedores: diario de una embarazada sin embrión* (2018), descriu, des del cos, els seus dos avortaments. Sobre la maternitat com a experiència de ser mare, en trobem pocs exemples en aquest corpus, potser perquè la majoria d'au-

tores són menors de 25 anys. En parla Raquel Estrada, que destaca per aportar un fluid, la llet materna, a camí entre el romanticisme o l'abjecció —pensem en totes les imatges censurades a les xarxes socials de mares donant el pit— amb el blanc de les «gotes de rosada materna» (2017: 53) que també ens recorden la tinta blanca d'Hélène Cixous.

3.1 La «consciència» de la carn

El poeta Pau Vadell, no en va autor del llibre *Carnatges* (2005), escriu a l'epíleg de *Violacions*, de Lucia Pietrelli, que els seus versos han decidit «torturar la carn per doblegar la imperfecció […]. Hi ha "consciència de carn"» (2011: 54). Consciència és coneixença de l'existència i les sensacions, és a dir, el coneixement d'un mateix i dels altres prové del cos i de la carn i és per això que per aquestes poetes hi tindrà un paper essencial. Així, els versos següents destaquen per emprar la carn com a centre temàtic, fent èmfasi en el mot, no pas com un element més. Aquest apartat estudia com s'escriu i què s'hi pot llegir. Explica Rosi Braidotti: «The body is not a natural thing; on the contrary, it is a culturally coded socialized entity. Far from being an essentialistic notion, it is the site of intersection between the biological, the social, and the linguistic» (1994: 239). Així, doncs, quan s'escriu la carn, no es tracta d'una narració sense connotacions, sinó que es tracta a la vegada de cos i de llenguatge. La importància d'aquesta poesia és la creació d'uns cossos que se situen en la interacció de Braidotti —caldria veure si se'n pot estar fora—, però establint nous codis i significats. Si hi afegim una sang espessa, anem ja més enllà de la pell per capbussar-nos en terrenys més anatòmics i crus, tan cru com el poema de Maria Sevilla «Bleu, saignant, à point, bien cuit»: «[…] Estic viva, però crua. La meva / pell elàstica. La meva fractura vertebral. / Els meus esfínters. La meva obertura: / em paralitzen. Me'ls imagino blans i / llenegant entre les dents» (2017: 25). Uns versos que ens porten una noció d'un jo que va un pas més enllà i es defineix totalment a partir de la carn, fins al punt de comparar-se amb l'animal. Parla, a més, dels esfínters i s'hi assimila aconseguint una visió més aviat pertorbadora, imatge que comparteix amb Marina Nuñez, una artista que explora la qüestió del posthumanisme, i que plasma en aquesta infografia (fig. 1. Marina Nuñez, 1999, Sense títol, 1999, col·lecció «Ciencia ficción») el que es llegeix en els textos sobre la relació entre cos, carn i identitat.



Insistim en Sevilla perquè també introdueix un material a priori poc poètic com és el greix —una part dels teixits dels animals (DIEC2). Ella escriu: «el plàstic mort tumor llenyós greix de relíquia / calcinant-se» (2017: 30) o, al poema «Blanca com l'insomni» (2017: 42):

> […] la parpella amputada. prima.
> feixuc que et fas lent quan els eixos
> són claus són inèrcia són carn
> adiposa ancestral la vergonya
> nodrint la nit grassa. finíssims.
> […] i agudíssims els traus
> urticants i el repòs.

Els teixits formen el cos humà i una part està formada de greix que ella s'apropia d'una manera potser abjecta, en el sentit de mostrar l'interior, per tal de construir i reivindicar la seva idea de subjecte inacabat, que reivindica i reitera «I jo tan crua» (2017: 25). De la vergonya, en diu que és adiposa, és a dir, la situa en el greix, en els teixits on recauen els estigmes. Un últim element que cal destacar és la parpella amputada que deixa l'ull totalment al descobert, una possible picada d'ullet a Buñuel i una referència als orificis facials amb un ull obert exposat que ho veu tot sense descans.

Finalment, si hi ha una autora que mereix una menció especial pel seu interès en la carn és Maria Isern, ja des del títol del seu llibre *Sostre de carn*. En els seus poemes, la carn és origen, i per això tenen molta relació amb el Gènesi i amb la maternitat, si bé lluny de la seva concepció clàssica. Començant per «Arranjaments», on la carn s'assimila al subjecte poètic (Isern 2017, 23):

> Retallar cabells i ungles
> pot ser la manera d'afeblir
> els naixements perpetus
> de la vívida carn
> […] d'on em vaig expandint
> fins a ser absoluta
> absolta
> del mite i els marcs
> del temps.

La carn que escriu Isern té entitat pròpia; de fet, no neix i es reprodueix en la forma de les cèl·lules sinó que procedeix de l'expansió de la carn. Aquest naixement per expansió porta al subjecte del poema al marge dels mites i del temps, que no deixen de ser macrodiscursos limitadors. Absolta del pecat, ara pot ocupar un lloc de transgressió sense normes. El pecat i la relació de la dona i la materialitat es fan visibles en uns altres versos també amb ressonàncies del Gènesi (Isern 2017, 31):

> La carn que llisca i tot s'inflama
> […] Ara la dona, díscol ocell,
> serp uterina
> t'ha tocat sostre de carn.
> […] El teu cos creix perforant
> com ho fan les branques
> preses per l'heura mamífera

La imatge de la «serp uterina» té molta força en unir el pecat original encarnat en la figura d'Eva i de la serp, on es reforça la càrrega femenina amb l'adjectiu *uterina* que acompanya el mític animal, símbol de la temptació —tradicionalment, la carn també és temptació, sobretot la de la dona. A més, recorda un motiu típicament marçalià que veiem, per exemple, a «Eva»: «Emergia una serp / de cada tros de pell / del meu cos i reptava / per l'arrelam, amunt» (2017 [1985]: 348). Marçal també escrivia metàfores sobre la dona i els ocells i encara inclou un altre element de la

poesia d'aquesta autora com és l'heura, de forma similar i que creix, com la serp, i que remet al desig i la transgressió. Finalment, la relació amb la mare també és fa present a través de la carn (Isern 2017, 47):

> AGRA LLET
> Extirpada de tu, mare,
> saciada per dins.
> […] Des de dalt de la poltrona
> la vellesa dels cossos
> tombant-me i jo arrapada al sac
> sent u amb la carn calenta.

Malgrat aquest naixement del jo sorgit d'ell mateix, un jo poètic narcisista que arriba fins a fecundar-se a ell mateix, hi ha un vincle matern. Aquests versos recorden el poema «Maternitat» al *Desglaç* de Maria-Mercè Marçal, «liquada en els meus ossos i fosa dins la sang» ([1984] 2017: 390), tot i que aquest cop focalitzats des de la perspectiva de la filla o d'una mateixa carn arrencada.

4. Conclusions

Amb el nou mil·lenni ja ben avançat, aquestes autores giren la vista enrere a les poesies dels setanta, que ja proposaven un llenguatge sense pudors i corporal, a les poetes predecessores que ja van experimentar amb el desig i la materialitat dels cossos, a les teories feministes dels anys vuitanta fins a les més recents, i ho vessen tot plegat en uns versos sense por de les rimes, de les referències musicals o populars, de l'estil lliure. Mitjançant l'escriptura del cos, les poetes situen els seus cossos i preguntes. Com es viu en un cos que es defineix per la seva potencial capacitat creadora de vida? «Aquest cos que tinc / ha estat fer per engendrar», que escriu Glòria Coll (2015: 109). Engendrar què? A part de procrear, engendrar també significa produir. Com a autores, elles produeixen, engendren nous cossos amb nous significats. S'escriuen fora de l'establert i l'esperat per desestabilitzar les definicions. Tantes com cossos i poetes hi ha. Amb un to que no busca ser repulsiu, sinó afirmatiu. La força política es transmet amb la transformació de les muses a les fúries. El cos permet articular el crit d'aquests éssers mitològics condemnats als esgarips, però sense escriure amb ira, sinó amb la pell. Com a consumidores de productes audiovisuals *pseudogores* com CSI, Bones o d'altres, que mostren carn, pell i fluids en

horari de màxima audiència, elles han après a llegir en aquests cossos i a veure l'oportunitat que els oferien per escriure amb veu contrahegemònica contra la sublimació estètica. Les poetes que no escriuen el que se n'espera, que canvien el paradigma. En paraules de Fina Birulés, es desapunten de «la figura de la noia com cal» (2019: 14) en consonància amb els moviments socials que es viuen al carrer. Celebren el malestar, el cos imperfecte, fluid, ja que mitjançant aquesta posició poden afirmar un desafiament. No consumiran més aquests cossos, cridaran amb la seva veu i a través dels versos mostraran noves maneres de dir-se i de gaudir. L'allunyament del règim de la bellesa permet mostrar el cos des de l'experiència no representada, i obscenament provocadora (allò que no es veu).

Tanmateix, la dimensió material del cos pot caure al parany d'estar massa lligada amb el llenguatge. I, si hi ha algun cos encara més essència que matèria, aquest és el de les dones: Coll-Planas ho diu així: que «la problemàtica del cos no aparegui centrada exclusivament en el pla dels significats» (2012: 56). Pot la poesia anar més enllà de ser una inquietud teòrica, per reflexionar i reivindicar una preocupació cap als problemes físics imposats al cos per la tirania del gènere i la perfecció?

Referències bibliogràfiques

Principals

Coll Domingo, G. (2015): *Territori inhabitable*. Bellaterra: UAB Servei de Publicacions.
Estrada Roig, R. (2016): *Filles: viatge d'anada*. Lleida: Pagès.
Isern, M. (2017): *Sostre de carn*. Barcelona: LaBreu.
Moya Villanueva, S. (2014): *Plutó*. Barcelona: Témenos.
Pietrelli, L. (2013): *Esquelet*. Lleida: Pagès.
Sevilla, M. (2015): *Dents de polpa*. Calonge: AdiA.
— (2017): *Kalàixnikov*. Manacor: Món de Llibres.
Solà, I. (2012): *Bèstia*. Cabrera de Mar: Galerada.
Torres Reixach, A. (2014): *Dos hiverns i un incendi*. Barcelona: Viena.

Secundàries

Adrián, J. (2007): «Cuerpo y representación». Dins M. Torras (ed.). *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, p. 55-81.

Braidotti, Rosi (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.* Nova York: Columbia UP.

Buthler, J.; Fina Birulés; Marta Segarra (2019): *L'embolic del gènere. Per què els cossos importen?* Trad. de Ferran Ràfols. Barcelona: CCCB.

Buzzatti, G.; A. Salvo (2001): *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos.* Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra.

Coll Planas, G. (2012). *La carn i la metàfora. Una reflexió sobre el cos a la teoria queer.* Barcelona: UOC.

González-Fernández, H. (2016): «Do silencio hixiénico ao orgullo da mancha. Censura e exceso na cultura menstrual». Dins T. Bermúdez Montes; M. Heloane Carvalho de Sant'Anna (eds.). *Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación*. Berlín: Frank & Timme, p. 83-104.

Julià, L. (2018): «La poesia, la sang i el drac. Glossa de Maria-Mercè Marçal». Dins *Jocs florals de Barcelona 2018*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: 41-43.

Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* Trad. de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia UP.

Marçal, M. (2017): *Llengua abolida. Poesia completa, 1973-1998*. Barcelona: Edicions 62.

Pons, M. (2008): «Del plaer a l'abjecció. Retòrica i política del cos en el discurs experimental». Dins M. Muntaner, *et alii* (eds). *Poètiques de ruptura*. Palma: Lleonard Muntaner, p. 111-145.

Tubert, S. (2011): «Desórdenes del cuerpo. El retorno de lo excluido». Dins A. Fernández; M. López (eds.). *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Fundamentos, p. 15-42.

UNA ÈPOCA DE CANVIS I CONTINUÏTATS. SOCIETAT I CULTURA A TARRAGONA DESPRÉS DE LA GUERRA DEL FRANCÈS (1814-1820)

Carlos Moruno Moyano[1]
Universitat Rovira i Virgili
carlos.moruno@urv.cat

Resum. El present article esdevé una aproximació a diverses temàtiques que ens permeten fer-nos una idea de quina fou la realitat social i cultural de Tarragona durant el Sexenni Absolutista (1814-1820). D'aquesta forma, presentarem una ciutat molt condicionada per la crisi posterior a la Guerra del Francès (1808-1814), però també immersa en un context de canvis i continuïtats propi del període que coneixem com la *crisi de l'Antic Règim* (1808-1833). Així, doncs, l'estudi de les vídues ens permet apropar-nos a la situació d'aquest col·lectiu en un context de postguerra on l'activitat de la dona es reduïa a l'espai familiar i, quan fallava, com era el cas, restava en una dependència d'un sistema de beneficència totalment insuficient. D'altra banda, la guerra va originar una gran destrucció de diversos espais públics de Tarragona, com el teatre. En aquest article parlarem del teatre provisional que es va improvisar durant aquet període, com funcionava, les activitats que s'hi realitzaven i fins i tot els conflictes que s'hi van originar.

Paraules clau: Tarragona, història local, Sexenni Absolutista, història social, història cultural, espais de sociabilitat

Abstract. This article is an approach to several topics that reveal the social and cultural reality of Tarragona during the Absolutist Restoration (1814-1820). The article presents a city that was highly conditioned by the crisis that emerged in the aftermath of the Peninsular War (1808-1814), but one which was also immersed in the changes and continuities typical of the Crisis of the Ancien Régime (1808-1833). One of the aspects that the study looks at are the widows left behind after

1 Becari predoctoral FI-AGAUR 2019. URV–ISOCAC. Aquesta publicació ha estat possible amb el suport de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Empresa i Coneixement de la Generalitat de Catalunya, de la Unió Europea i del Fons Social Europeu (2019FI_B 00454).

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 105–116. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

the war. We find that women's activity in the post-war period was limited to the family space so that, when the system failed, as was the case, they were totally dependent on an insufficient charity system. On the other hand, the war caused great destruction of several public spaces in Tarragona, such as the theater. The article discusses the provisional theater that was improvised during this period, how it worked, the activities carried out and even the conflicts that originated there.

Keywords: Tarragona, local history, Absolutist Restoration (1814-1820), social history, cultural history, spaces for public socializing.

1. El Sexenni Absolutista. Un període per descobrir i reivindicar

La crisi de l'Antic Règim a Espanya (1808-1833) ha estat un període força estudiat per la historiografia[2] a causa de les importants transformacions polítiques, socials i econòmiques que s'hi produïren i que suposaren la fi de la monarquia absoluta i la irrupció del liberalisme. Tot i això, hem de reconèixer que ha existit una important disparitat a l'hora d'estudiar les diverses etapes històriques que comprenen aquest període del primer terç del segle XIX. Mentre que els períodes d'irrupció liberal com la Guerra del Francès (1808-1814)[3] o el Trienni Liberal (1820-1823)[4] han estat objecte

2 Des dels primers treballs de Miguel Artola, com *Los orígenes de la España Contemporánea (1959)*, *La burguesía revolucionaria, 1808-1874* (1973) o *La España de Fernando VII* (1968), fins a les obres de Josep Fontana *La fi de l'Antic Règim i la industrialització 1787-1868* (1988), *La Crisis del Antiguo Régimen 1808-1833* (1979) i *L'època de les revolucions* (1991) o els treballs de l'escola de Navarra, on destacaríem les publicacions de Federico Suárez amb *La crisis del Antiguo Régimen en España 1800-1840* (1965) i d'Alberto Gil Novales amb *Las sociedades patrióticas, 1820-1823* (1975).

3 El fet que aquest fou el període en el qual va prendre forma el primer liberalisme a Espanya ha originat un gran interès i una important tradició historiogràfica, que s'ha vist encara més reforçada amb els treballs apareguts durant la commemoració del bicentenari. De les publicacions més recents, n'hauríem de destacar *La Guerra del Francès als territoris de parla catalana* (2011), de Neus Sauch; *Catalunya contra Napoleó. La Guerra del Francès, 1808-1814* (2007), d'Antoni Moliner Prada, o *La Guerra de la Independencia en España* (2007), treball coordinat pel mateix autor. També hem de destacar les revisions de Josep Fontana amb treballs com *La Guerra del Francès, 1808-1814* (2008). A més a més, no podem obviar les importants aportacions dels hispanistes anglesos com Ronald Fraser, amb el seu famós treball titulat *La maldita Guerra de España, 1808-1814* (2006).

4 Un dels primers treballs que va plantejar un estat de la qüestió sobre aquest període fou *El Trienio Liberal* (1980), d'Alberto Gil Novales. Des de llavors, molts dels treballs publicats

d'estudi i debat, els períodes de restauració absolutista com el Sexenni Absolutista (1814-1820) i la Dècada Ominosa (1823-1833)[5] no han gaudit de la mateixa atenció, ja que sovint s'han considerat períodes inerts que van suposar un estancament, un parèntesi dins de l'evolució natural que estava patint Espanya cap al model liberal.[6]

Parlar del primer terç del segle XIX implica parlar del moviment liberal espanyol, però també de Ferran VII. La primera historiografia liberal del segle XIX va construir un relat històric on es demonitzava el monarca per ser el gran enemic del liberalisme i de la sobirania popular.[7] A mitjan segle XX, va sorgir un corrent historiogràfic protagonitzat per alguns integrants de l'escola de Navarra com Federico Suárez (1965) i María Pintos Vieites (1958), que van començar a defensar la figura del monarca i el seu regnat, tot denunciant el relat interessat que havien construït els liberals. Aquest corrent conservador no va acabar de fer fortuna, ja que es van exagerar moltes de les accions del seu regnat fins al punt d'atorgar-li una imatge pràcticament de màrtir per la seva lluita contra el liberalisme. No obstant això, es va posar de manifest la necessitat de reformular la visió que es tenia sobre Ferran VII i contextualitzar la imatge heretada amb la historiografia liberal. En aquest context sorgiren alguns treballs, com els de Josep Fontana (1971) i, sobretot, Miguel Artola, qui, amb *La España de Fernando VII* (1968), va tractar la figura del monarca amb gran rigor, relativitzant la imatge creada pels liberals sense deixar de criticar el regnat de

---

han estat d'àmbit local i regional, com per exemple *El Trienio Liberal en Guipúzcoa* (1985), de Félix Llanos Aramburu, o, més recentment, *El Trienni Liberal a Mallorca, 1820-1823* (2012), de Valentí Valenciano. En el cas de Catalunya, hem de citar el conegut treball de Jaume Torras *Liberalismo y rebeldía campesina* (1976), tot i que un dels primers de tractar aquest període fou Josep Fontana amb *La Revolució de 1820 a Catalunya* (1961). De les darreres publicacions, n'hauríem de destacar *La revolució de 1820 i el Trienni Liberal a Catalunya* (2001), de Ramon Arnabat, i *La Barcelona revolucionària i liberal: exaltats, milicians i conspiradors* (2012), de Jordi Roca.

5 L'historiador que ha centrat més esforços a destacar la importància de conèixer aquests dos períodes ha estat Josep Fontana, a *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820* (1971); *Hacienda y Estado en la crisis final del Antiguo Régimen español, 1823-1833* (1973), i *De en medio del tiempo. La segunda restauración española, 1823-1834* (2006).

6 Aquest és un dels principals objectius de la tesi doctoral en què s'emmarca aquest text. Titulada «Entre el canvi i la continuïtat. El valor històric del Sexenni Absolutista i la Dècada Ominosa durant la Crisi de l'Antic Règim», i sota la direcció de Ramon Arnabat Mata, la seva lectura està prevista per a l'estiu de 2022.

7 D'entre aquesta historiografia liberal, els treballs més influents van ser els d'Alcalá Galiano, Francisco Amorós, Agustín Argüelles i Estanislao Bayo. Es pot veure Moreno Alonso (2001).

Ferran VII i la seva incapacitat d'entendre que des de la Guerra del Francès s'havia iniciat una nova època on no hi havia lloc per a la continuïtat de l'Antic Règim tal com s'havia concebut fins llavors.

2. Les vídues

Al llarg d'aquest treball, hem anat veient que la Guerra del Francès va originar una gran destrucció a la ciutat de Tarragona. Com en qualsevol conflicte, la mortalitat va ser més elevada entre els homes perquè van participar en l'exèrcit i les accions bèl·liques. En aquest apartat del treball, farem un breu incís en un dels col·lectius més vulnerables, les vídues, que van haver de subsistir en condicions molt adverses en una societat plenament patriarcal. Les dones eren, bàsicament, les encarregades d'educar els fills i vetllar de la llar, mentre que l'home era l'encarregat de portar un sou a casa. Aquesta ordenació familiar, on cadascú complia unes tasques socialment determinades, quedava totalment desarticulada amb la mort de l'home, que, recordem-ho, era la figura d'autoritat dins del nucli familiar.

Mitjançant el cens de 1814, podem donar una xifra sobre el nombre de vídues que hi havia a Tarragona l'any 1814: 307, amb una mitjana de 44 per barri, tot i que n'hi ha alguns que destaquen, com el 5è, amb 100 vídues. Tenint en compte els desastres de la guerra, aquesta xifra sembla força minsa i segurament està lluny de la realitat. Resulta molt difícil rastrejar un col·lectiu com les vídues, ja que al cens només s'hi registraven les titulars de cases, és a dir, els casos extrems en els quals no restava cap familiar al qual acudir. En la majoria de casos, les vídues tornaven a casa dels seus familiars i, per tant, la seva condició no es registrava al cens. Depenent dels barris, en comptades ocasions s'anomena la professió de la dona. Així, doncs, al cens de 1814 hi trobem algun registre de dones pageses, pescadores…

Aquest quadre únicament recull els pocs registres que hi ha dels oficis de dones viudes al cens, és a dir, només apareix l'ofici de 29 de les 307 viudes titulars de cases. En tot cas, el quadre ens indica que l'ofici més nombrós era el de revenedora, tant si era de carbó com de licors, fruita… Justament a les actes municipals de l'any 1815 hi trobem un llistat de les persones que integraven el gremi de revenedors. Doncs bé, del total de 82 persones registrades, 16 eren dones. A més a més, sabem que havien de ser necessàriament dones solteres o vídues perquè el mateix document assenyala que «las mujeres así viudas como solteras que intentan contraer

matrimonio, por ordenanza son extraídas inmediatamente del gremio».[8] Documentació com el cens de 1814 i el llistat d'integrants del gremi de revenedors semblen ser indicatius que les dones duien a terme un seguit de tasques més enllà de les pròpiament domèstiques o familiars. Al món urbà era habitual que la dona compaginés la feina de la llar amb tasques secundàries en el sector tèxtil o el petit comerç (Fargas 2009: 28-31). El més complex és establir fins a quin punt la mort del marit va comportar un increment en la participació de les dones tarragonines en aquestes activitats. Són qüestions difícils de respondre per la poca informació que es pot trobar a les fonts; a més a més, la bibliografia sobre aquest tema és pràcticament inexistent.[9]

El fragment que inserim a continuació correspon a un escrit de tres vídues revenedores de vi que justificaven el seu ofici davant la nova normativa de l'Ajuntament que els prohibia vendre aquest producte:

> Dichas mujeres son viudas, desde la entrada de los franceses a esta plaza, como que sus maridos fueron muertos el día mismo de la catástrofe fatal de dicha entrada, no quedándoles otro consuelo que sus hijos, incapaces de poderse ganar el sustento por la menor edad. No sabiendo las exponentes como hacerlo para ganar el sustento con la honradez que les caracteriza, se dedicaron a vender vino y con esto se iban manteniendo tanto a si como a los tiernos hijos. […] Si en esta ciudad hubiera bastante trabajo propio a mujeres, ni se verían los exponentes en estos apuros de tener que vender vino.[10]

Considerem que aquest fragment capta perfectament la realitat del moment, quan moltes vídues van haver de buscar-se la vida i dur a terme feines diverses que no havien fet fins llavors per poder subsistir. Aquest fragment esdevé una reacció enèrgica davant les limitacions del seu reduït àmbit de treball i ens permet veure la dramàtica situació que vivia aquest col·lectiu. Aquesta situació d'exclusió va originar un augment de la prostitució que el governador Carles d'Espanya censurà en el ban d'ordre públic de 1815, on assenyalava que «se procederá contra las mujeres

8 AHCT. AM, 1815, núm. 288.

9 Hauríem de destacar les publicacions del grup de recerca consolidat «Treball, institucions i gènere», de la UB. Es pot veure a Solà (2012).

10 AHCT. AM, 1815, correspondència, núm. 53.

públicamente malas, escandalosas, que en ofensa de la religión ofrecen al público escándalo notorio».[11]

Existia tota una sèrie de mecanismes per evitar que la dona vídua restés desemparada, com la beneficència i les pensions, que es mostraren del tot insuficients. Tal com va passar amb la redempció del personal, les pensions destinades a viudes de soldats es donaren amb comptagotes. Els requisits per tal de poder sol·licitar aquestes pensions variaven contínuament i les autoritats exigien documentació que en comptades ocasions reunien les sol·licitants. Un exemple el tenim l'any 1815, on trobem una sol·licitud de pensió de la vídua d'Ignasi Llauradó, subtinent de milícies que va morir el dia de l'assalt. Tot i quedar demostrat que el seu marit havia format part de les milícies de la ciutat, l'Ajuntament li va negar la pensió argumentant que per poder reclamar-la havia de certificar que el seu marit havia mort durant el setge.[12]

En resum, després d'estudiar aquest col·lectiu, podem afirmar que, davant la necessitat, el nombre de dones que treballaven fora del nucli familiar va créixer després de la guerra. Això es va produir per la falta del baró, però també perquè en una situació de crisi econòmica la beneficència i les pensions no van poder cobrir l'extrema necessitat d'aquest col·lectiu. Tot i els obstacles, sabem que durant la crisi de l'Antic Règim les dones van anar incrementant la participació en tot un seguit d'activitats a causa del progressiu afebliment del sistema gremial que fins llavors els havia vetat les aspiracions.[13]

3. *El* coliseo

Les representacions teatrals van ser durant unes quantes centúries una de les activitats d'oci més populars. Les institucions hospitalàries van tenir una funció molt important com a mecenes d'aquestes cases de comèdies, que a partir del segle XIX començaren a desaparèixer en favor dels teatres moderns.

11 Ibíd., correspondència, núm. 41.

12 Ibíd., actes, f. 71v. Tot i això, sabem que Francisca Balcells va aconseguir rebre una pensió de viduïtat gràcies a la intermediació de Carles d'Espanya després que aquest s'assabentés que estava al càrrec de quatre fills i que ningú no s'havia encarregat de registrar l'òbit del seu marit abans que el cos fos cremat (Morera 2006: 332).

13 Comas (2009: 141-162).

En el cas de Tarragona, els administradors de l'hospital van promoure la creació d'un espai on representar obres teatrals que s'inaugurà l'any 1636. L'activitat d'aquesta casa de comèdies no va patir gaires entrebancs fins a la Guerra del Francès, quan aquest edifici adjacent a l'hospital va ser parcialment destruït. El nou teatre Principal no es va començar a construir fins l'any 1820 (Roig 2015: 3), però això no va significar que es deixessin de representar obres de teatre durant aquest sexenni. L'any 1813 es va decidir adaptar un espai que havia de suplir les activitats que es duien a terme a la casa de comèdies fins que es construís el nou teatre. A la documentació hi apareixen diversos termes per referir-se a aquest teatre provisional; en alguns casos, se'n diu *corral de comèdies*, *teatre de comèdies* i fins i tot *el coliseo*. En aquest espai no només s'hi representaven comèdies, sinó que també s'hi realitzaven espectacles de màgia i il·lusionisme, «fiestas de bailes, bailes de máscaras, saraos, bolatines[14] y juegos de manos». El *coliseo,* que també incloïa un cafè, depenia directament de l'hospital de Sant Pau i Santa Tecla, tot i que era administrat per l'arrendatari Fructuós Cases, que pagava una anualitat a l'hospital en funció dels espectacles celebrats. Per fer-nos-en una idea, Cases havia de pagar a l'hospital 12 duros per cada ball celebrat i els guanys de l'hospital l'any 1818 van ser de 200 lliures.[15] Els beneficis del *coliseo* eren destinats als malalts i a obres de beneficència.

Un cop acabada la guerra, es va intentar recuperar tot un seguit d'activitats lúdiques habituals abans del conflicte. El mes d'octubre de 1814 es feren unes obres per condicionar l'espai del teatre provisional[16] i el mes de novembre es va registrar la primera sol·licitud per introduir una companyia de còmics a Tarragona. El governador va demanar consell a l'Ajuntament, que no s'hi va mostrar gens favorable, ja que considerava inviable que es pogués mantenir tota una companyia en les nefastes condicions en què es trobava la ciutat.[17] Pocs mesos després, al gener de 1815, Fructuós Cases va sol·licitar al governador celebrar balls de màscares cada diumenge. El governador va tornar a demanar consell a l'Ajuntament per conèixer quins eren els costums abans de la guerra. El consistori es va mostrar a favor d'aquesta iniciativa i va argumentar que aquests balls de màscares se

14 Terme utilitzat per referir-se als funambulistes.

15 Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla [AHSPT]. Junta de l'hospital; llibres d'actes; resolucions 1813-1833. Capsa 1, f. 205.

16 AHSPT. Resolucions 1813-1833, f. 25.

17 AHCT. AM, 1814, actes, f. 42v.

celebraven a Tarragona des de l'any 1802 seguint l'exemple de Barcelona. Com hem vist, es denegaren algunes propostes, sobretot en la immediata postguerra, ja que la ciutat i els seus habitants no disposaven de recursos per pagar els espectacles. Tot i això, el teatre provisional va anar recobrant aquelles activitats lúdiques que eren habituals abans de la guerra, com els espectacles de màgia, els balls de màscares o les mateixes representacions teatrals.

El teatre sempre havia estat font de crítica de l'Església, que considerava les representacions teatrals un mitjà que corrompia la societat. Si hi sumem el gran protagonisme que va tenir el teatre durant el període liberal per, entre d'altres, promocionar la constitució de Cadis i les idees liberals,[18] no resulta difícil entreveure que el període 1814-1820 no fou gens favorable per al món del teatre. Durant el febrer de 1815, va arribar a Tarragona una notícia referent a la prohibició de representar obres de teatre a Múrcia després que un eclesiàstic de la mateixa ciutat denunciés aquestes representacions per anar en contra de la doctrina cristiana:

> [Su Majestad] Debe cuidar de que Dios no sea ofendido, de que sea servido, de que se guarden las leyes divinas y humanas. En la comedia se quebrantan unas y otras. Las divinas, porque todo lo que en el corral de comedias se presenta, y se representa el objeto, el fin, las circunstancias, fábula, música, letrillas, danzas, galas, pompa, aparato, modales, señas, miradas; todo junto y aun cada cosa de por si es contraria a la ley de Dios, la moral del evangelio y a la profesión cristiana. […] Si se prohíben los corrales se ahorran gastos superfluos, pérdida de tiempo, discordias domésticas, y otros infinitos males. Solamente quieren comedias las gentes ociosas, viciosas o atolondradas.[19]

Amb aquesta notícia volem introduir les dificultats que va patir el teatre durant aquest període i destacar el cas de Tarragona, ja que no hem trobat cap evidència de pressions per condicionar o limitar les representacions que s'hi duien a terme. L'única queixa remarcable d'aquest període és la que va formular el síndic procurador general al novembre de 1816, quan va denunciar a l'Ajuntament que a les representacions teatrals «están mezclados mujeres con los hombres en el patio del teatro, y desea que se remedie este abuso».[20]

---

18 Per a més informació, es pot consultar Romero (2013).

19 AHCT. AM, 1815, correspondència, núm. 75.

20 AHCT. AM, 1816, actes, f. 131.

Aquest teatre provisional també va ser font de conflictes, sobretot entre l'Ajuntament i el tinent del rei. A mitjan 1816, el governador es va queixar al consistori que la llotja de la qual disposava era petita i l'Ajuntament va decidir cedir-li la seva.[21] A partir d'aquest moment, s'inicià un llarg procés de recusacions entre l'Ajuntament i el tinent del rei perquè el tinent reclamava una llotja de la mateixa condició que la del governador. No estem davant d'un conflicte banal, ans al contrari, la posició de les autoritats en els espais públics com el teatre denotava el seu grau de poder i condició social i el tinent del rei va moure cel i terra per aconseguir una llotja adient a les seves pretensions, tot i que finalment no tingué èxit.[22] Un dels col·lectius més fidels era el dels soldats destinats a Tarragona, que apareixen sovint a la documentació i que van arribar a sol·licitar poder fer una representació teatral.[23] El *coliseo* disposava d'una comissió del foment teatral, que realitzava actes de propaganda i intentava garantir l'accés a tots els públics. En aquest sentit, l'any 1818 va sol·licitar a l'hospital que reduís a la meitat els beneficis que obtenia del teatre per garantir-ne la viabilitat.[24] Finalment, el 12 de gener de 1820 es va crear una comissió que s'havia d'encarregar de la planificació del nou teatre Principal[25] i el 10 d'abril se n'aprovaren els plànols i se n'inicià la construcció.[26]

En resum, considerem que la informació que presentem permet afirmar que, tot i ser un recinte provisional, estem davant d'un dels espais d'oci i de reunió més importants de la ciutat de Tarragona, un espai multifuncional, on es realitzava una gran varietat d'espectacles i on es reunia gran part de la societat tarragonina.

4. Conclusions

Mitjançant aquest breu article, hem pogut presentar un estat de la qüestió de la Tarragona del Sexenni Absolutista, tot centrant-nos en temàtiques de

21 Íbid, actes, f. 93v-94.

22 Com diem, el conflicte s'allargà durant uns quants anys. El document que recull millor aquest conflicte és: AHCT. AM, 1817, correspondència, núm. 90*b*.

23 AHSPT. Resolucions 1813-1833, f. 77.

24 Ibíd., resolucions, f. 150.

25 Ibíd., resolucions, f. 192.

26 Ibíd., resolucions, f. 201.

caire més social i cultural. Hem pogut veure la situació de vulnerabilitat de les vídues, totalment dependents i limitades en una societat absolutament patriarcal que els negava la participació en els espais públics i dur a terme tasques que anessin més enllà del nucli familiar. El conflicte que hem pogut analitzar amb l'Ajuntament de Tarragona i el gremi de revenedors de la ciutat, en un context de crisi i pèrdua progressiva de l'estructura gremial, que acabaria sent dissolta l'any 1836 durant la consolidació de l'estat liberal. Aquest context de crisi va afavorir que durant la crisi de l'Antic Règim les dones comencessin a participar en activitats d'on tradicionalment havien estat excloses.

La destrucció originada per la Guerra del Francès va condicionar la quotidianitat de la ciutat, però aquest fet no implica que estiguem davant d'una ciutat en runes i totalment desestructurada. El teatre va ser destruït, però això no va implicar que les activitats i espectacles propis d'aquest espai desapareguessin fins la inauguració del teatre Principal l'any 1822 (Roig 2015). A falta d'aprofundir en el seu estudi, la mostra que hem presentat del teatre provisional ha permès identificar-lo com un espai de sociabilitat i de reunió de la societat tarragonina. Hem pogut veure algunes característiques pròpies d'aquesta mena d'espais, que normalment eren arrendats a tercers i tenien un cafè annex. El fet que en aquest espai s'hi dugessin a terme activitats diverses més enllà de representacions teatrals tampoc és quelcom extraordinari per a una ciutat de les dimensions de Tarragona. Tanmateix, hem pogut veure un conflicte que hi va haver en aquest espai i al voltant de les llotges que pertocaven a les autoritats, que eren plenament conscients que aquests espais eren representatius de la seva classe i ascendència social.

Bibliografia

Arnabat, R. (2001): *La revolució de 1820 i el Trienni Liberal a Catalunya*. Vic: Eumo.

Artola, M. (1968): «La España de Fernando VII». Dins Menéndez Pidal (coord.): *Historia de España*. Madrid: Espasa, tom 32.— (2000): *Los orígenes de la España Contemporánea*. Originalment publicada en dos toms l'any 1959. Madrid: Espasa-Calpe.

— (2001): *La burgesia revolucionaria 1808-1874*. 1a edició: 1973. Madrid: Alianza.

Comas, M. (2009): «La impremta catalana i els seus protagonistes a l'inici de la societat liberal (1830-1833)». Tesi doctoral inèdita. UAB.

Fargas, M. (2009): *Les dones en l'Antic Règim*. Barcelona: UOC.

Fontana, J. (1961): *La Revolució de 1820 a Catalunya*. Barcelona: Dalmau.

Fontana, J. (1988*a*): *La crisis del Antiguo Régimen, 1808-1833*. 3a edició [1a edició: 1979]. Barcelona: Crítica.

— (1988*b*): *La fi de l'Antic Règim i la industrialització, 1787-1868.* Barcelona: Edicions 62.

— (1991): «L'època de les revolucions». Dins *Història Universal*, vol. 10. Barcelona: Planeta.

— (2001): *Hacienda y estado en la crisis del Antiguo R*égimen español, 1823-1833. 2a edició [1a edició: 1973]. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

— (2002): *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820*. Reedició [1a edició: 1971]. Barcelona: Crítica.

— (2006): *De en medio del tiempo. La segunda restauración española (1823-1834)*. Madrid: Crítica.

— (2007): «La época del liberalismo». Dins J. Fontana; R. Villares (coords.): *Historia de España*. Vol. 6. Barcelona: Crítica.

Fraser, R. (2006): *La maldita guerra de España. Historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814.* Barcelona: Crítica, cop.

Gil Novales, A. (1975): *Las sociedades patrióticas, 1820-1823*. 2 vols. Madrid: Tecnos.

Llanos Aramburu, F. (1998): *El Trienio Liberal en Guipúzcoa, 1820-1823.* Sant Sebastià: Universidad de Deusto.Moliner Prada, A. (2007*a*): *Catalunya contra Napoleó. La Guerra del Francès, 1808-1814*. Lleida: Pagès Editors.

— (2007*b*): *La Guerra de la Independencia en España, 1808-1814*. Barcelona: Nabla.

Moreno Alonso, M. (2001): «La fabricación de Fernando VII». *Ayer*, núm. 41: 17-42.

Morera, E. (2006): *Tarragona cristiana*. 2a edició, vol. V. Tarragona: Diputació de Tarragona.

Pintos Vieites, M.ª del Carmen (1958): *La política de Fernando VII entre 1814 y 1820.* Pamplona: Estudio General de Navarra.

Roca, J. (2012): *La Barcelona revolucionària i liberal: exaltats, milicians i conspiradors.* Barcelona: Fundació Noguera.

Roig, F. (2015): «El teatre a la Tarragona del segle xix». *Kesse*, núm. 48: 2-7.

Romero, A. (2013): «El fluido eléctrico del teatro en la Guerra de la Independencia y las Cortes: la teatralización de la historia y la política». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* [Universitat de Cadis], núm. 19: 196-219.

Sauch, N. (2011): «La Guerra del Francès als territoris de parla catalana». Dins *Jornades d'Estudi El Bruch*. Catarroja: Afers.

Solà, À. (2012): «Las mujeres como partícipes, usufructuarias y propietarias de negocios en la Barcelona de los siglos xviii y xix, según la documentación notarial». *Historia Contemporánea*, núm. 44: 109-144.

Suárez, F. (1965): *La crisis política del Antiguo Régimen en España, 1800-1840*. Pamplona: Universitat de Navarra.

Torras, J. (1976): *Liberalismo y rebeldía campesina, 1820-1823.* Barcelona: Ariel.

Valenciano, V. (2012): *El camí de Mallorca cap a la modernitat. Reacció i revolució a Mallorca, 1814-1823*. Mallorca: Edicions UIB.

Arxius

Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla [AHSPT]. Junta de l'hospital; llibres d'actes; resolucions 1813-1833.

Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona [AHCT]. Actes municipals [AM], actes 1814-1820.

LA HUELLA ESTILÍSTICA DEL TRADUCTOR: LÉXICO BORGIANO EN LA TRADUCCIÓN DE *ORLANDO* DE WOOLF

Nerea Tera Faba
Universitat Rovira i Virgili
nerea.tera@urv.cat

Resumen. Este estudio consiste en un análisis léxico-semántico de la traducción al español de Jorge Luis Borges de *Orlando* de V. Woolf. En particular, se presta atención al posible trasvase de vocablos típicamente borgianos desde la obra de ficción del autor argentino hasta su traducción de la novela de Woolf. La hipótesis es que la aparición de dichos vocablos en el texto meta (TM) o traducción apunta la existencia de un perfil propio de cada traductor, conformado por una serie de patrones lingüísticos y estilísticos que se reflejan, de modo consciente o inconsciente, en sus textos. Para identificar las posibles transferencias de voces predilectas del traductor, se han utilizado diferentes instrumentos y técnicas de análisis de corpus, y se ha recurrido a la herramienta Keywords. Por último, también se ha investigado de qué modo influyen estas variaciones léxicas en el TM en el plano macrolingüístico. Finalmente, los resultados del análisis confirman la existencia de transferencias léxicas entre las obras de creación literaria de Borges y su traducción de *Orlando,* de lo que se deduce la existencia de un perfil estilístico y lingüístico individual y propio de cada traductor que influye en su estilo de escritura.

Palabras clave: lingüística de corpus, estilística, trasvase léxico, Borges, perfil traductológico

Abstract. The present study comprises a lexical semantical analysis of Jorge Luis Borges's translation of Orlando by V. Woolf into Spanish. The paper focuses on the lexical transferences of terms typical of Borges in his rendering of Woolf's novel. This phenomenon suggests that each translator has an individual stylistic profile comprising a series of linguistic and stylistic patterns that influence the outcome of the TT (target text or translation) at a conscious or unconscious level. To identify possible lexical transferences of terms favored by different translators in their writings, the paper has used various techniques and tools used to analyze corpora, including the Keywords function. Lastly, this study also investigates the impact of said lexical and semantic shifts upon the final macrolinguistic outcome

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 117–129. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

of the translation. The results obtained in this study seem to confirm the existence of lexical semantic transferences from a purpose-built corpus comprising some of Borges's works of fiction to his version of Orlando. Therefore, the results support the existence of individual translator profiles that influence the translators' writing style.

Keywords: corpus linguistics, stylistics, lexical transference, Borges, translator's profile

1. Introducción

El rol del traductor

Tradicionalmente, la traducción se ha considerado una disciplina derivativa y no creativa. Según esta concepción, la misión del traductor es transferir de manera «fidedigna» el significado del texto original (TO) al público meta. Tras esta consideración del rol del traductor, se encuentra la idea de que los textos poseen una significación fija que el traductor, como experto conocedor de los sistemas lingüísticos de partida y de llegada, debe transmitir a modo de mero copista.

Esta concepción ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, sobre todo tras el surgimiento en los años setenta de teorías como la del posestructuralismo o la de la relevancia, que cuestionan la naturaleza arbitraria e inmutable del significado: «meaning is not encoded in the text so it cannot be decoded but is constructed according to the cognitive context of the person reading» (Boase-Beier: 2006). En efecto, según estas teorías, no existe una lectura única, verdadera y fija de un texto, sino que será el receptor quien interprete y extraiga el significado durante la lectura.

La puesta en práctica de dichas teorías en la traducción comporta un cambio en la concepción de la agencia del traductor, que pasa a ejercer un doble rol como lector y autor. Así, como receptor y, por lo tanto, primer lector del TO, el traductor lo interpretará, es decir, extraerá el significado inferido de la obra. Este significado inferido o secundario, diferente del primario que viene determinado por el léxico y la semántica, se manifiesta sobre todo a través de los rasgos estilísticos presentes en el texto.

Posteriormente, en su papel como autor (o coautor), el traductor transfiere su propia lectura del original al TM (lógicamente, dicha inter-

pretación tampoco es fija e inmutable, puesto que el público meta creará de nuevo el significado al leer la traducción).

Estas teorías han proporcionado un marco y una legitimación que justifican la libertad y la presencia discursiva del traductor en el TM. Por consiguiente, vemos que el hecho traductor no se limita meramente a la confección de una copia del original, sino que consiste en una recreación creativa que genera un texto independiente en sí mismo.

Esta nueva concepción de la agencia del traductor ha producido un interés —en especial a partir del año 2000— por el estudio de los rasgos distintivos de cada traductor, lo que autores como Baker, Schiavi o Hermans, entre otros, han bautizado como *translator's voice* o *translator's thumbprint*.

En el año 2000, Baker ya apuntaba en «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator» la posibilidad de que cada traductor tenga un estilo propio y diferenciado. En su artículo, también sentaba las bases de una metodología para futuras investigaciones. Dicha metodología se fundamenta en el uso de un corpus de textos que sirve para aislar marcas estilísticas predeterminadas.

Tras la publicación del artículo de Baker, otros estudios como los de Bosseaux, Winters o Saldanha han intentado demostrar la existencia de dichas marcas estilísticas utilizando también técnicas basadas en el análisis de corpus lingüísticos.

Bosseaux (2001), por ejemplo, comparó dos traducciones al francés de la obra *The Wave* de Woolf. Según la investigadora, ambas versiones divergen en cuestiones como el uso del léxico o de la puntuación, entre otras.

Por su parte, Winters (2004) identificó elementos diferenciales en las traducciones al alemán de la obra de F. Scott Fitzgerald *The Beautiful and Damned*, realizadas por Oeser y Orth-Guttmann. Además, Winters concluyó que las diferencias textuales, causadas por los estilos particulares de cada uno de los traductores, repercutían en el plano macrolingüístico, es decir, en la obra completa.

Por otro lado, en 2005, Saldanha llevó a cabo un estudio cuyo objetivo principal era demostrar que no solo hay diferencias en las maneras en que los traductores se aproximan al TO, sino que dichas diferencias son atribuibles a las preferencias estilísticas de cada uno de ellos. Observó, asimismo, que dichas preferencias son constantes a lo largo del TM, así como en otros trabajos de los mismos traductores.

De hecho, las investigaciones en el ámbito de la estilística de la traducción han seguido multiplicándose hasta la fecha gracias, en gran parte, a la aparición de nuevas herramientas informáticas de análisis de corpus, que han facilitado el estudio. Este interés ha dado pie a una nueva esfera de investigación que ha sido bautizada como *translational stylistics* (Malmkjær: 2004).

En cuanto a la metodología, la estilística de corpus (que consiste en la aplicación de métodos de análisis de corpus lingüísticos a los exámenes estilísticos) ha propiciado grandes avances en la especialidad, además de dar lugar a un creciente número de publicaciones y artículos dedicados al estudio de esta nueva disciplina.

2. Metodología

Tal y como comentábamos en la introducción, el objetivo del presente artículo es estudiar la presencia de vocabulario borgiano en la versión española de *Orlando* de Virginia Woolf.

Con este propósito, en primer lugar confeccionamos un corpus comparable monolingüe (CorpBor) formado por tres obras de Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph.* La elección de estos títulos responde a motivos puramente cronológicos, puesto que son los más próximos en el tiempo a la publicación de la versión en español de *Orlando*. En el caso que nos ocupa, es importante considerar la variable temporal, ya que el estilo literario de un autor puede evolucionar con el paso del tiempo.

Una vez recopilado el corpus de estudio, procedimos a la búsqueda de los términos léxicos que pueden considerarse típicos del autor por su frecuencia de uso en los escritos. Dadas las características particulares del estilo literario de Borges, fue relativamente sencillo identificar, mediante una simple lectura de sus relatos, una serie de vocablos recurrentes que marcan el eje temático de la obra borgiana (*tigre, laberinto, espejo, brújula,* etc.).

Sin embargo, los datos obtenidos de este modo no son plenamente objetivos, ya que se basan en una impresión general y subjetiva. Tal y como sugieren McIntyre y Walker en *Corpus Stylistics* (2019): «Introspection, then, is important to corpus stylistics. But crucially its value is as source for generating hypothesis and research questions, not as a source of data in its own right».

Así pues, con el fin de encontrar un procedimiento metodológico objetivo y cuantificable que facilite la identificación de las palabras «típicas» o «favoritas» de un autor, revisamos las metodologías y herramientas utilizadas en estudios similares al presente. Sin embargo, hasta donde hemos podido averiguar, tan solo hay un artículo previo que se centre en el fenómeno del trasvase de palabras «predilectas» (Mikhailov y Villikka) a las traducciones.

El procedimiento aplicado en dicho análisis consiste en la creación de dos listas de voces frecuentes (*wordlists*) que se contrastan con un corpus de referencia y, posteriormente, se cotejan entre sí. En mi opinión, este proceso presenta una serie de deficiencias, como el hecho de ser demasiado largo y laborioso.

Para solucionar este problema, pues, decidimos utilizar la herramienta Keywords de Wordsmith Tools como método objetivo de extracción de datos. Esta función nos permite cotejar dos corpus lingüísticos —un corpus de interés (CI) y un corpus de referencia (CR)— y obtener un grupo de palabras cuya frecuencia de uso en el CI es inusualmente superior o inferior a la del CR.

La lista que proporciona Keywords está conformada por una serie de vocablos a los que se les han asignado los signos + y -. El signo positivo indica una frecuencia de uso bastante superior en el CI que en el CR. Por el contrario, el signo negativo indica una frecuencia de uso bastante inferior.

Teniendo esto en cuenta, hemos prestado particular atención a aquellos vocablos categorizados como negativos, ya que esto indica que son palabras muy repetidas en el CR (en nuestro caso, CorpBor) que se han transferido al CI (la traducción de *Orlando*), si bien con una frecuencia de uso muy inferior (lo que podría deberse a que no se trata de vocablos frecuentes son voces habituales en la lengua española en general, sino que son términos que exclusivamente presentan un alto índice de uso en la obra borgiana).

En consecuencia, al analizar la lista obtenida con Keywords de Wordsmith Tools, encontramos:

- Una serie de vocablos positivos cuya frecuencia es superior en la traducción de Borges de *Orlando* y que corresponden a palabras clave en esta novela.
- Una serie de vocablos negativos cuya frecuencia es inferior en la traducción de Borges de *Orlando* y que corresponden a palabras clave en el corpus de obras literarias de Borges.

En el análisis de las palabras positivas se ponen de manifiesto los elementos básicos de *Orlando,* como el nombre de los personajes o algunos de los ejes temáticos de la novela: *Orlando, Sasha, embajador, archiduque, naturaleza, amor* o *sexo,* entre otros.

De más interés para este estudio es el análisis de las palabras clave negativas. Si prescindimos de las palabras funcionales (determinantes, posesivos, verbos auxiliares…), podemos identificar cinco voces que se corresponden con vocablos escogidos de forma intuitiva durante la primera fase de lectura (*dios, destino, secreto, laberinto* e *historia*) y que merecen un análisis más detallado. Asimismo, hemos decidido omitir la voz *hombre,* cuya presencia en la lista, lejos de apuntar a la posibilidad de ser una palabra típicamente borgiana, más bien podría indicar una predilección de Borges por personajes no dotados de nombre propio (aunque este fenómeno debería confirmarse mediante un análisis pormenorizado).

Para facilitar el estudio de las palabras clave seleccionadas, creamos una lista de concordancias para cada una de ellas mediante la herramienta Concorde de Wordsmith Tools. Este proceso es indispensable, ya que nos permite estudiar los vocablos en sus respectivos contextos.

Finalmente, tras alinear la traducción de Borges de *Orlando* y el original de Woolf, evaluamos si el uso de estas palabras clave está motivado por el TO (es decir, si obedece a una traducción literal del texto de Woolf) o si, por el contrario, se debe a una preferencia léxica particular de Borges.

En el siguiente apartado, analizamos con detenimiento cada uno de estos vocablos.

3. Análisis microlingüístico

3.1 Dios

La voz *dios* aparece en 36 ocasiones en la versión de Borges de *Orlando*. La mitad de las veces (18) no se corresponde con una traducción literal de la obra de Woolf. Así, un análisis más detallado nos lleva a clasificar estos casos en dos grupos:

- Grupo *a*): Traducciones de unidades fraseológicas en inglés con las palabras *heaven*, *Lord*, *jove* o *bless.*
- Grupo *b*): Traducciones que no corresponden a unidades fraseológicas inglesas o que se han traducido libremente al español.

Dentro del grupo *a*), encontramos la traducción de fórmulas rutinarias con expresiones en las que aparece la voz *dios:*

(1) At which — **Heaven be praised!** for it affords us a breathing space –
Entonces —**¡alabado sea Dios!,** porque nos concede un respiro—

(2) but **Lord!** once one began mouthing words aloud, how silly they sounded!
pero, **¡Dios mío!**, en cuanto uno se pone a declamar palabras ¡qué tontas parecen!

(3) "that the Queen, **bless her**, is wearing a what d'you call it, a —"
"que la Reina, **Dios la bendiga**, está usando un, ¿cómo se llama?, un..."»

Como podemos observar, en estos ejemplos Borges ha unificado desde el punto de vista léxico todas las expresiones y las ha traducido mediante un equivalente acuñado (según la clasificación de técnicas de traducción de Vinay y Darbelnet) con el término *dios*. Esto se da incluso en las ocasiones en las que una traducción literal del término de Woolf hubiese sido factible: *Lord* en el ejemplo 2 podría ser *Señor* en el TM; Borges, no obstante, prefiere la solución «Dios mío».

Dentro del grupo *b*), detectamos dos traducciones que no se corresponden con ninguna expresión o interjección de motivo religioso en inglés:

(4) There was no trace in it, **he was thankful to say**, of the modern spirit.
Ningún rastro en él, **alabado sea Dios**, del espíritu moderno.

(5) And were not her clothes chosen **rather at random**, and sometimes worn rather shabby?
¿Y no estaban sus trajes elegidos **a la buena de Dios**, y a veces hasta raídos?

En los ejemplos 4 y 5, Borges ha introducido, respectivamente, una interjección y una locución adverbial coloquiales. Dicha intervención del traductor no parece motivada por ningún elemento presente en el TO.

3.2 Destino

La voz *destino* consta cuatro veces en la versión de Borges de *Orlando.* De estas, tan solo una corresponde a una traducción literal de la obra de Woolf. En las tres ocasiones restantes, su uso parece obedecer a cuestiones de preferencia léxica del traductor:

(6) he went to the top of the mast in a gale; there reflected on the **destiny** of man;
cómo reflexionó ahí arriba en el **destino** humano;

(7) the extraordinary chances it might be of the human **lot**.
tal vez en los azares maravillosos del **destino** humano.

(8) but duller and worser than that is our usual **lot**; without dreams, but alive,
pero más turbio y peor es nuestro **destino** habitual—, sin sueños, pero vivo,

(9) Whether they jumped into the flood or stayed on the ice their **doom** was certain.
Que se arrojaran al torrente o se quedaran en el hielo, su **destino** era inevitable.

El ejemplo 6 corresponde a una traducción literal del término *destiny* utilizado por Woolf. En cambio, en los ejemplos del 7 al 9 se sacrifica la variedad léxica de la versión original en favor de la repetición de la voz *destino.* Esta decisión, pues, podría ser fruto de una elección estilística consciente del traductor que, en alguno de estos ejemplos, podría haberse decantado por otras soluciones como *azar, sino, hado, suerte, ventura, fortuna,* etc. que respetasen la riqueza léxica del original.

3.3 Secreto

La voz *secreto* (adjetivo o sustantivo) aparece 13 veces en la versión de Borges de *Orlando.* Entre ellas, encontramos tres traducciones que podrían no estar motivadas por el texto original. Sin embargo, el análisis detallado de los ejemplos nos lleva a excluir una de ellas de la categoría de traducciones no justificadas:

(10) he had hidden himself behind curtains, in priest's **holes**
se había ocultado detrás de las cortinas, en los oratorios **secretos**

Pese a que la primera impresión pueda sugerir que se ha producido una amplificación no justificada del contenido semántico original mediante la adición del adjetivo *secretos,* un análisis más profundo del término inglés (*priest's holes*) revela otra realidad. En efecto, el diccionario Collins define *priest's hole* como «a secret chamber in certain houses in England, built as a hiding place for Roman Catholic priests when they were proscribed in the 16th and 17th centuries». Se trata, por lo tanto, de un concepto semántico ligado a la cultura de origen del TO.

Una búsqueda en línea de posibles traducciones de este culturema inglés nos conduce a ejemplos de uso del equivalente «oratorio secreto» en varios tipos de texto. Pese a ello, el término no es de uso frecuente y no se encuentra recogido ni en el diccionario de la Real Academia Española ni en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA).

En cualquier caso, los datos indican que la solución de Borges no puede considerarse una traducción libre y que la aparición del vocablo «*secreto* no es una decisión basada en las predilecciones léxicas del traductor.

Por otro lado, el siguiente ejemplo obedece a una explicitación del referente *secreto,* implícito en la versión original:

(11) since children always hear what they are not meant to, and sometimes, even, grow up, may have somehow leaked out, so that the whole ceremony of pouring out tea is a curious one.
Como los niños invariablemente oyen lo que no deben y a veces llegan a ser grandes, el **secreto** se ha divulgado y la ceremonia de servir el té es curiosísima.

En cambio, el último caso parece originarse en un trasvase léxico fruto de una predilección de Borges:

(12) and either fall down some **hidden** staircase or open a door
y rodar por una escalera **secreta** o abrir una puerta

Efectivamente, el ejemplo 12 se hubiese podido traducir como «escalera oculta», por ejemplo, pero Borges se inclina por el uso del adjetivo *secreto,* de manera que, una vez más, se sacrifica la variedad léxica del original.

3.4 Laberinto

La voz *laberinto* aparece cuatro veces en la versión de Borges de *Orlando*. Su uso puede justificarse en tres ocasiones como una traducción literal del sustantivo *maze* del original. El ejemplo restante, en cambio, podría deberse a la voluntad del traductor de incluir una figura retórica en el TM:

(13) as he said this (which will show the disorderly and **circuitous way** in which his mind worked
al decir eso (lo que muestra el desorden y el **laberinto** de su estado mental

Como podemos observar en el ejemplo anterior, Borges añade en su versión una metáfora conceptual de *disorderly and circuitous way* que no

se halla en el TO. El uso metafórico de *laberinto* podría estar motivado por la frecuente asociación en español de los adjetivos *intrincado* y *complicado* (sinónimos de *enrevesado,* traducción literal de *circuitous*) con dicho sustantivo (según la función Coapariciones del CREA).

3.5 Historia

Historia aparece en 18 ocasiones en el TM como traducción de los sustantivos *story*, *history* y *tale*: en la versión española de *Orlando*, estos términos se han unificado en el plano léxico al traducirse todos ellos como *historia,* incluso en aquellos casos en los que se hubiese podido utilizar otra alternativa (*tale,* por ejemplo, podría haber resultado en *cuento* o *relato*).

(14) The **tale**, we say, is tedious, for one cupboard is much like another
La **historia**, repetimos, es aburrida, porque un aparador es igual a otro

Por último, también encontramos un ejemplo de amplificación léxica por el que se introduce un sustantivo *historia* que no está presente en el texto original de Woolf.

(15) for her part, a very great comfort; for **what with** the towels wanting mending
y por su parte, un gran alivio; porque **con esa historia** de las toallas que había que zurcir

4. Análisis macrolingüístico

Los cambios lingüísticos y, más en concreto, léxico-semánticos analizados en el presente estudio podrían influir en el resultado general de la traducción de *Orlando*, es decir, en el conjunto de la obra.

Así pues, los efectos principales de los trasvases lingüísticos de vocabulario borgiano en *Orlando* pueden resumirse en los siguientes puntos:

- uso de interjecciones o locuciones adverbiales coloquiales;
- explicitación;
- repeticiones léxicas de sustantivos y adjetivos;
- adición de figuras retóricas (metáfora).

El uso de expresiones coloquiales pertenecientes al sistema lingüístico y cultural del público meta afecta a las funciones ideacionales e interper-

sonales de la novela, ya que se disminuye la distancia entre el lector y el mundo ficcional de la novela mediante unas expresiones lingüísticas propias del entorno social y cultural del receptor.

De modo similar, el incremento de la explicitación del contenido semántico (dimensión ideacional) produce una traducción más cohesionada en lo textual. Esto, a su vez, favorece la legibilidad y su comprensión (dimensión interpersonal).

Por su parte, la repetición de los elementos léxicos y semánticos tiene unas consecuencias similares a las de la explicitación. Así, la repetición contribuye también a la creación de un TM más cohesionado, que propicia la comprensión (dimensión textual e interpersonal). En cuanto a la función ideacional, podría dar pie a una acentuación del contenido semántico causada por la repetición de elementos léxicos, así como un efecto de reverberación poética que se extendería a lo largo de toda la novela.

Las figuras retóricas (una metáfora en el caso que nos ocupa) influyen en los textos desde el punto de vista ideacional, puesto que resultan en una descripción de un mundo ficcional subjetivo y colorido. En los planos textual e interpersonal, se añade un punto focal en la secuenciación de la historia, lo que genera un obstáculo que podría entorpecer la comprensión del texto. Esta dificultad añadida implica un mayor grado de atención por parte del lector, que deberá detenerse para interpretar el sentido de la metáfora, por ejemplo.

5. Conclusiones

De los resultados de este estudio parece confirmarse la existencia de transferencias léxicas entre las obras de creación literaria de Borges y su traducción de *Orlando*, si bien la reducida extensión del análisis llevado a cabo hace difícil la generalización de dichos resultados. Sería, pues, necesario ampliar el alcance y las dimensiones de este estudio para verificar el trasvase de vocablos borgianos.

Este estudio también apunta la posible existencia de un perfil estilístico y lingüístico individual y propio de cada traductor. De todos modos, hace falta validar esta conclusión mediante un análisis similar de otras dimensiones lingüísticas como la sintáctica o la fonológica, por ejemplo.

En cuanto a la metodología aplicada, la combinación de las herramientas Keyword y Concordance de Wordsmith Tools, y el CREA ha demos-

trado ser útil para acotar el corpus de estudio y seleccionar un grupo de palabras potencialmente significativas que analizar desde una perspectiva cualitativa.

Con todo, es cierto que usar la función Keyword para identificar palabras borgianas en la traducción española de *Orlando*, por más que ha resultado un método efectivo y rápido de selección de léxico, presenta el inconveniente de producir una lista limitada de voces negativas. Por lo tanto, es una técnica adecuada para acotar la investigación, pero se debe tener en cuenta que habrá otros vocablos significativos que no se habrán identificado con este procedimiento.

Por último, también es importante señalar que el alcance de los efectos macrolingüísticos detectados dependerá de la regularidad y la frecuencia de los fenómenos microlingüísticos que los generen. Es decir, para producir cambios significativos a nivel global y tener una verdadera repercusión, las transferencias léxicas señaladas y sus efectos (explicitación, repetición, etc.) deben darse de modo generalizado en el TM. En este sentido, sería necesario, una vez más, extender el alcance del análisis aquí detallado a fin de cuantificar la magnitud y la relevancia de este fenómeno.

Bibliografía

Baker, M. (2000). «Towards a methodology for investigating the style of a literary translator». *Target, 12*(2), 241-266.

Boase-Beier, J. (2006). *Stylistic approaches to translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Borges, J. L. (1935). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Editorial Tor.

— (1944). *Ficciones*, Buenos Aires: Editorial Sur.

— (1949). *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Bosseaux, C. (2001). «A Study of the Translator's Voice and Style in the French Translations of Virginia Woolf's The Waves». *CTIS Occasional Papers, 1*, 55-75.

Brezina, V. (2018). *Corpus linguistics: A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

Halliday, M. A. K. y Kirkwood A. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.

Leech, G. y Short, M. (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.

McIntyre, D. y Walker, B. (2019). *Corpus stylistics: Theory and practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Malmkjær, K. (2004). «Translational stylistics: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen». *Language and literature, 13*(1), 13-24.

Mikhailov, M. y Villikka, M. (2001). «Is there such a thing as a translator's style?» *Proceedings of the Corpus Linguistics 2001 conference*, P. Rayson, A. Wilson, T. McEnery, A. Hardie and S. Khoja (eds.) (2001) Lancaster. Lancaster University: 378-385.

Saldanha, G. (2005). *Style of Translation: An exploration of stylistic patterns in the translations of Margaret Jull Costa and Peter Bush*. [Tesis doctoral, Dublin City University].

Schiavi, G. (1996). «There is always a teller in a tale». *Target, 8*(1): 1-21.

Van Leuven-Zwart, K. (1989). «Translation and original: Similarities and Dissimilarities, I». *Target 1*(2): 151-181.

— (1990). «Translation and original: Similarities and dissimilarities, II». *Target, 2*(1): 69-95.

Winters, M. (2005). *A Corpus-based Study of Translator Style: Oeser's and Orth-Guttmann's German translation of F. Scott Fitzgerald's The Beautiful and Damned*. [Tesis doctoral, Dublin City University].

Woolf, V. (1975). *Orlando: A biography.* Harmondsworth: Penguin Books.

— (2018). *Orlando* (traducción de Jorge Luis Borges). Barcelona: Edhasa.

EXTRAVAGÀNCIES ESCÈNIQUES I NOUS FORMATS ARTÍSTICS A TARRAGONA DURANT L'ÚLTIM TERÇ DEL SEGLE XIX

M. Teresa Velasco Osca
Universitat Rovira i Virgili
mariateresa.velasco@urv.cat

Resum. Tal com va succeir a moltes altres ciutats arreu d'Occident, les novetats culturals, en l'àmbit de la diversió, també van arribar a Tarragona al llarg de l'últim terç del segle xix, i van produir gran impacte i emoció col·lectiva. Es donarà a conèixer una significativa mostra d'experiències performatives, marcades per l'originalitat, la novetat i l'extravagància, que inclouen actuacions de màgia, ballarines "elèctriques", copòlegs, el gènere d'opereta, el vals o el cancan francès. En conjunt, aquestes experiències també són representatives del lleure finisecular local. Els resultats obtinguts a la recerca confirmen l'arribada de progrés i de contemporaneïtat a la petita capital mediterrània en aquelles dècades per mitjà de l'entreteniment.

Paraules clau: noves pràctiques culturals, diversió finisecular, entreteniment, Grand òpera, bel canto, opereta, music-hall, Fregoli, Loïe Fuller, copòleg, extravagància, novetat, vals, *bouffe*, cancan

Abstract. As happened in many other cities all over the Western world, cultural developments in the field of leisure also started to arrive in Tarragona in the last third of the 19th century and caused great impact and collective excitement. This article introduces a significant sample of original and non-conventional performative experiences, involving magic acts, "electric" dancers, glass harp musicians, operetta, the waltz, the French cancan, and so on. These experiences also represent local recreational pursuits in general in the late 19th century. The findings of our study confirm the arrival of progress and contemporaneity through entertainment in this small Mediterranean capital during this period.

Keywords: new cultural practices, late 19th century entertainment, Grand opera, bel canto, operetta, music-hall, Fregoli, Loïe Fuller, glass harp musician, extravaganza, novelty, waltz, bouffe, cancan.

Bargalló Escrivà, Maria (coord.), *Recerca en Humanitats 2020*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2021, p. 131–173. ISBN: 978-84-8424-911-5.
DOI: 10.17345/9788484246824 9115

0. Introducció

El present article recull una breu aportació a les V Jornades del Doctorand, celebrades els dies 6 i 7 de maig de 2019 a la Facultat de Lletres de la URV i presenta una sèrie de dades i de continguts inèdits que formen part de la meva tesi doctoral, en curs de redacció,[1] vinculada al programa de Doctorat en Estudis Humanístics de l'esmentada universitat.

D'aquesta manera, es vol donar a conèixer part de la recerca desenvolupada el curs 2018-19, en el context del patrimoni local, i demostrar que, tal com va succeir a moltes altres ciutats d'Occident, les novetats artístiques, culturals i escenogràfiques també van arribar a Tarragona al llarg de l'últim terç del segle XIX, i van produir gran impacte i entusiasme col·lectiu. Amb aquest objectiu, la recerca planteja una mostra d'espectacles singulars i d'experiències d'entreteniment sorprenents, que, seguint models estrangers, es van produir a Tarragona al més pur estil *fin de siècle*.

1. Estat de la qüestió

L'actual recerca parteix de l'estudi de rellevants fonts bibliogràfiques a partir d'autors i especialistes que han treballat el període històric que aquí es presenta. Cal indicar que la temàtica central de l'estudi envers extravagàncies escèniques,[2] formats artístics no convencionals i espectacles de fi de segle no ha estat treballada a la ciutat i, per tant, manca una bibliografia rigorosa que se n'hagi ocupat.

S'hi incorpora una substanciosa recerca d'hemeroteca, desenvolupada partint d'un important corpus de notícies, cròniques, crítica d'espectacles i publicitat obtinguda a partir de la premsa històrica en el període cronològic 1865-1900, sense prescindir de la revisió d'altres publicacions periòdiques locals, com ara la *Revista Mensual Científica i Literària de l'Ateneo Tarraconense*.

1 La tesi doctoral està dedicada a l'estudi de la vida cultural i lúdica de la ciutat de Tarragona a l'últim terç del segle XIX.

2 No es pretén abordar aquí el panorama de l'entreteniment finisecular local a partir de propostes de diversió de tipus convencional, ni es pretén revisar els cànons interpretatius quant a teatre, poesia, dansa i expressió musical (vocal i instrumental). S'hi exclou el cinema perquè ja ha estat objecte d'estudi de diverses tesis doctorals.

És imprescindible fer referència a l'obra-catàleg, coordinada per A. Salcedo, *Tarragona. El canvi de segle (1890-1918)*, que conté un ampli recull d'articles a càrrec d'erudits historiadors locals, entre els quals cal destacar: «Aproximació a la música de Tarragona de finals del segle XIX i principis del XX», pel Dr. Jordi À. Carbonell Pallarés; «Festes i tradicions», pel Dr. A. Salcedo Miliani; «Aproximació crítica a la situació del teatre a Tarragona a començament del segle XX», per A. Olmedo Cabello, i l'aportació compartida de M. Ferré Fàbregas i M. Martín Pedrola, «Cinema i fotografia».[3]

És de cabdal importància l'estudi, pioner en la matèria, «Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia», d'Emilio Casares Rodicio, que documenta de quina manera el gènere *bouffe* va arrelar també en l'àmbit peninsular, gràcies a la determinació de Francisco Arderius (Lisboa, 1836–Madrid, 1887), fidel imitador del model original de Jacques Offenbach (Colònia, 1819–París, 1901) del Theatre des Bouffes Parisien. Addicionalment, l'estudi de Casares aporta un útil catàleg que conté la relació de setanta-nou obres creades sota els paràmetres i les característiques formals de la producció *bouffe*; aquest catàleg permet situar gran part de les produccions que també van ser posades en escena a determinats recintes públics de la localitat.

L'actual treball té molt en compte la valuosa investigació de Rafael Gómez Alonso *La comèdia de magia como precedente del espectáculo fílmico*, que permet estudiar, en particular, aquest tipus de produccions precinematogràfiques de gran format, també presents en l'àmbit local al llarg de l'últim terç del segle XIX.

La recerca incorpora, especialment, els capítols III i IV, «Nuevas prácticas culturales» i «En busca de la unidad», de l'obra de Jacques Dugast *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*; aquesta és sens dubte, en conjunt i en tota l'extensió, una obra de referència essencial, que exposa en quins termes anava reeixint la modernitat a Occident i de quina manera s'anava consolidant el progrés propi d'aquell canvi de segle. De manera complementària, s'indica l'obra d'A. Campos Posadas *Breve historia de la Belle Époque (1890-1914)*, que documenta també el canvi de segle i les transformacions que regien la vida urbana a l'epicentre cultural del món.

3 Per motius d'extensió, ens limitem a incloure només una brevíssima entrada d'obres i autors imprescindibles per a l'actual recerca.

És convenient assenyalar que també s'han obtingut dades rellevants i elements gràfics de referència a partir d'altres fonts documentals; particularment cal destacar les entrades següents: «Belle Époque: la edad dorada de París» (2018), *National Geographic España*, per A. Campos Posada; «Vals. Cómo bailar un vals. Historia y origen» (2004), per l'equip de redacció del portal *Protocolo y Etiqueta. Cronis On Line (1995-2019)*; «Diez bailes que escandalizaron el mundo» (2014), *BBC News Mundo*; «El vals y el escándalo del baile agarrado» (2018), *National Geographic España*, per M. P. Queralt del Hierro, i «Köln feiert 200 Jahre Jacques Offenbach» (2019), *DW Kultur*, per Gaby Reucher. S'hi fan constar també els continguts gràfics addicionals (1865-1900) revisats a través dels fons d'arxius i catàlegs de col·leccions localitzades a les següents institucions: Musée d'Orsay, Musée Carnavalet de Paris, The British Museum, Kunsthistorisches Museum Wien, The Art Institute of Chicago i The Metropolitan Museum of Art.[4]

2. Aproximació a l'entreteniment local a través de diverses experiències artístiques a l'estil fin de siècle

El compromís de l'actual article és presentar una sèrie d'experiències performatives[5] pròpies de la diversió finisecular que, a través de plantejaments no convencionals, anaven revolucionant l'entreteniment a la ciutat de Tarragona.

En línies generals, els resultats de la recerca determinen que la ciutat de la meitat del vuit-cents comptava ja amb nombrosos espais de lleure, on tenien lloc els entreteniments de moda, els més impactants del moment. Més enllà dels cànons dramàtics i musicals, l'entreteniment també incloïa altres atractives propostes, com ara comèdies de màgia, produccions de gènere *bouffe*, exhibicions de teatres mecànics i curioses mostres de col·leccions d'autòmats i de figures de cera.

Es confirma que el gust d'aleshores en l'àmbit local també se centrava a presenciar als diversos espais escènics de la ciutat l'execució d'incomprensibles jocs de màgia moderna i d'alta prestidigitació; els experiments de física recreativa, els exercicis magnètics, l'espiritisme, el somnambu-

4 S'especifiquen continguts i consultes a la secció de webgrafia.

5 Es volen explicar accions artístiques que es desenvolupaven tant a teatres com a espais dedicats a altres tasques socials.

lisme i les estrambòtiques sessions endevinatòries, sovint conduïdes per distingides sibil·les estrangeres, generaven gran entusiasme i expectació entre la concurrència.

Segons els diaris, el públic tarragoní aplaudia estrepitosament les artístiques imitacions dels cants d'ocells, els números de pintura ràpida i de caricatura, i les rifes i loteries còmiques que sovint es produïen al teatre a mitja funció. En aquest període, també gaudien de gran popularitat els espectacles de circ, amenitzats per la figura del clown i la del músic excèntric, en els quals s'exhibia tot tipus d'acrobàcies, protagonitzades per intrèpids trapezistes, velocipedistes i ballarines aèries.

Extravagants repertoris d'originals danses elèctriques van ser introduïts per cèlebres creadores i per les seves imitadores a la petita capital mediterrània. Molts tarragonins acudien als saraus per ballar a *tempos* moderns. Als establiments especialitzats, es podien adquirir partitures dels números del *gran ballo Excelsior*, l'última sensació coreogràfica d'importació italiana de l'any 1881, que triomfava arreu d'Occident. Les vetllades dedicades a l'exòtic flamenc, al cant de gènere francès i a la interpretació de ruboritzadors cuplets convocaven als cafès i salons vuitcentistes eufòriques audiències.

A partir d'aquesta breu contextualització, es presenta una sèrie d'experiències escèniques inèdites, contrastades i plantejades a tall d'aventures artístiques, que assenyalen quins eren els referents culturals i els elements artístics «innovadors» que rebia la ciutat, d'on procedien tots, i de quina manera la petita capital mediterrània els anava assimilant camí del canvi de segle.

2.1 Companyia italiana d'òpera i d'opereta del Sr. Giovanini

L'any 1896 hi havia voluntat d'iniciar les gestions oportunes per aconseguir, gairebé immediatament, presentar a Tarragona la «notabilísima Compañía Giovanini», que estava obtenint grans mèrits al teatre Granvia[6] barcelonès durant la temporada d'estiu.[7]

Determinats fragments de l'extensa columna, rubricada per G. J., «Desde el destierro. Mesa revuelta», i publicada al *Diario de Tarragona* el

6 Situem l'esmentat teatre a Barcelona per la següent al·lusió a la mateixa columna: «causa del entusiasmo del público *barcelonés* que agota las localidades del teatro».

7 *Diario de Tarragona*, núm. 203, 26.08.1896, p. 1. Citat a partir d'aquí *DT*.

26 d'agost de 1896, permeten posar en relleu algunes particularitats sobre la cèlebre companyia i aporten substancioses informacions relatives a les estratègies comercials que intervenien a l'hora de planificar l'entreteniment i la diversió pública, en el context del canvi de segle.

Els breus passatges seleccionats donen idea de quines eren les pràctiques més habituals per contractar artistes i fer arribar espectacles d'interès a la localitat. El següent fragment revela els vincles que existien i les sinergies que es creaven entre empresaris teatrals i agents intermediaris, en resposta a l'estímul de fer calaix a través de l'explotació de recintes i espectacles:[8]

> Anteanoche encontré cerradita la taquilla del teatro Gran-via con el afortunado cartelito «Se han despachado todas las localidades y entradas» —cosa frecuente en aquel coliseo desde que actúa la notabilísima compañía Giovanini; esto me dió ocasión para felicitar al amigo Pepe Gil, autor del milagro, pues el teatro venía de capa arrastrada en anteriores empresas y compañías; y en la conversación tales fueron mis instancias en favor de ese público y tales son sus deseos de demostrar á los tarraconenses su gratitud y simpatías por el concurso que le han prestado en anteriores campañas, que entre uno y otro, al fin decidimos á don Emilio (Giovanini) á acordar en su itinerario una parada en Tarragona de solo cinco funciones al terminar en Diciembre su compromiso en Reus.

El següent fragment proporciona una sèrie de detalls quant al funcionament de la companyia; precisa quines eren les característiques del seu repertori, quina producció era la més exitosa i quin prodigi destacava entre el nombrós conjunt artístic:

> No era posible sacarle más, pues como entra en su modo de hacer los negocios no alterar sensiblemente los precios ordinarios de los teatros en que actúa, la cabida de ese principal y el presupuesto crecidísimo de una compañía con siete tiples, tres tenores, tres caricatos, dos barítonos, dos bajos, 32 coristas, decorado y vestuario de imponderable lujo, etc., etc., la pérdida es cosa segura, y no se puede ni debe abusar de la amistad con perjuicio del bolsillo amigo. Algo más, no obstante conseguí del simpático empresario, y es que entre esas cinco funciones figure una representación de *El barbero de Sevilla*, ópera rosiniana de carácter español, causa del entusiasmo del público barcelonés que agota las localidades del teatro por oírla [...]. María Galvani,

8 En aquest cas, els intermediaris són Pepe Gil, primer actor i director de companyia teatral, i la veu del columnista.

> rival afortunada de la Huguet y la Paccini, canta como si en la garganta tuviera un nido de ruiseñores ciegos […]. Vdes. que han pagado seis pesetas por oir á la Huguet mal acompañada, oirán por dos á la Galvani que no vale menos que su paisana de Vdes. y acompañada de un cuadro completo de artistas que en nada desmerecen de la célebre cantante. ¡Más ganga…!

La prodigiosa Sra. Galvani (Mancha Real, Jaén, 1875–Madrid, 1927) va actuar al teatre Principal de la rambla de San Carlos de Tarragona la nit del 16 de febrer de 1897, però no va ser pas a través de la companyia Giovanini; en aquesta ocasió, la «diva»[9] Galvani complia contracte amb la companyia d'òpera que dirigia el mestre Mazzi. S'al·ludeix al perfil burgès dels assistents: «las localidades estaban ocupadas por distinguido público de Tarragona»,[10] el qual es manifestava ansiós i expectant, moments abans de començar el gran espectacle.

Aquesta mateixa notícia manifesta que «la Sra. Galvani era sin duda alguna, la que despertava la curiosidad del público, que esperava confirmar el buen nombre de que viene precedida». El públic tarragoní va gaudir d'una extraordinària interpretació del *rondó* del tercer acte de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, «que dijo de manera magistral, haciendo prodigios de agilidad, emitiendo notas verdaderamente inverosímiles con tanta naturalidad, que parece en ella fácil lo imposible». Quant a la fascinació que va causar la seva presència a l'escenari del coliseu tarragoní, la columna aporta les dades següents:

> La señora Galvani, además de sus méritos artísticos, debidos á la naturaleza y al estudio, tiene una cara bonita y una figura interesante, lo cual, unido hace de ella una artista á la que el público siempre recibirá bien y recibiría mejor si no reservara tanto sus facultades. A veces ser reservado es un defecto.

Incidint ara en les característiques d'impacte i de novetat que començaven a trobar encaix en el context tarragoní, convé afegir el següent fragment que obtenim a partir d'una notícia complementària:

---

9 José A. García López, autor de *María Galvany, una diva en Pinos Puente* (2016), li atribueix la distinció artística de «diva» o «*prima donna*». Ambdós termes equivalents serveixen exclusivament per designar les veus més virtuoses del *bel canto*. L'ús de l'article definit «la» precedint el cognom de les intèrprets també atorga notorietat artística. La publicació aclareix que la seva identitat en origen era la de María Galván; la cantant va adoptar la variant artística Galvany, que més tard acabaria italianitzant plenament com a Galvani.

10 *La Opinión*, núm. 41, 17.02.1897, p. 2. Citat a partir d'aquí *LO*.

> La señora Galvani […] cantó toda la obra […] como no se había oído hace muchísimos años, ó tal vez nunca en esta capital […] El distinguido público que llenaba todos los palcos y la mayor parte de butacas y el paraíso, donde se anidan los inteligentes, prodigaron […] una merecidísima ovación.[11]

Una nova crítica motivada per la seva segona actuació al Principal publicada a la columna «En el Teatro Principal» del diari *La Opinión* el 18 de febrer de 1897, posava en relleu el virtuosisme de la Galvani: «la naturaleza la ha dotado de una garganta más de pájaro que de mujer, y vence en el canto dificultades insuperables para otras con una facilidad que asombra […]. Cantó de un modo magistral la cavatina del último acto».[12]

Es pot comprovar que aquelles gestions preliminars, iniciades a Barcelona un mes d'agost de 1896, amb la finalitat de portar al Principal la prestigiosa companyia d'òpera i d'opereta italiana, a càrrec del director escènic Emilio Giovanini, no van tenir oportunitat de consolidar-se fins l'any 1898. Així, la companyia va actuar finalment dos anys més tard a Tarragona, en absència de la Galvani, que ja es trobava immersa en noves aventures professionals.

La premsa comunicava als amants de la música i de l'espectacle que «definitivamente el día 5 del próximo febrero debutará en el Coliseo de la rambla de San Carlos la notable compañía de ópera y opereta italiana que dirige don Emilio Giovanini».[13] La companyia va representar cinc úniques funcions a través de les quals va donar a conèixer tot el bo i millor del seu repertori.[14] Es va obrir un abonament per a les esmentades funcions i finalment, el 8 de febrer de 1898, es produïa l'esperat debut a Tarragona de la companyia Giovanini-Tani.

Amb molt d'èxit van ser presentades al Principal, entre els dies 8 i 12 de febrer, les òperes *Dinorah*, *Fra Diavolo*, *La somnàmbula*. També la sarsuela *Las dos princesas* i dues operetes de moda: *La Mascotte* i *Lubino*.

El 13 de febrer, el teatre Principal gestionava la manera d'obrir un abonament addicional per oferir noves funcions; d'aquesta manera, entre els dies 13 i 21 de febrer, van ser representades les següents produccions: l'òpera espanyola en tres actes *Marina* i *El barbero de Sevilla*, *Carmen* i

11 *DT*, núm. 41, 17.02.1897, p. 1.

12 *LO*, núm. 42, 18.02.1897, p. 2.

13 *DT*, núm. 25, 29/01/1898 p. 2.

14 *DT*, núm. 22, 26/01/1898 p. 2.

La Traviata. També dins d'abonament, «Las carceleras» del segon acte de la sarsuela còmica *Las hijas del Zebedeo*, amb música de Ruperto Chapí i lletra de José Estremera; la peça *El Polichinela* i noves operetes, *Il babbeo é l'intrigante*, *La figlia de Madame Angot* i *Doña Juanita*.

Van predominar en aquest important contracte les funcions de nit, amb només dues úniques excepcions, que es produïen els dies 13 i 20 de febrer, amb l'afegit de les seves corresponents representacions de tarda. Totes les produccions, a excepció de l'opereta *Doña Juanita*, van tenir lloc al mateix espai escènic.

De manera improvisada, el 15 de febrer, la junta de l'Ateneo Tarraconense va establir contactes directes amb la companyia, i els va sol·licitar una única representació al seu recinte teatral. La magistral posada en escena de l'opereta *Doña Juanita* va tenir lloc a l'Ateneu, per voluntat de la junta i dels seus socis, el 18 de febrer en funció de nit, i va produir crítiques molt afortunades.

La funció de comiat de la companyia va tenir lloc el 22 de febrer de 1898 amb les produccions *Música clàssica*, el tercer acte de *La somnàmbula*, *El Polichinela* i *El dúo de «La Africana»*. En acomiadar-se del públic tarragoní, la companyia continuaria la seva gira «a la vecina Ciudad de Reus, en donde debe actuar en breve y que obtenga muchos aplausos y pingües beneficios».[15]

Malgrat que, en aquesta ocasió, els tarragonins no van poder tornar a escoltar la Galvani per mitjà de la Companyia Giovanini-Tani, no van quedar gens decebuts en descobrir les qualitats artístiques de la «distinguida, simpática i celebrada *tiple*,[16] la señorita A. Saroglia que fue ruidosamente aplaudida, mereciéndolos de un modo particular».

Anecdòticament, mesos més tard, la premsa local escampava la notícia de l'enllaç entre la *tiple* y el mestre Gonzaga. «Como quiera que la compañía de opereta italiana del Sr. Giovanini cuenta con muchas simpatías en Tarragona, hacemos saber á nuestros lectores lo que comunican de Sevilla referente á dos artistas de la compañía mencionada.»[17] Els encuriosits lectors tarragonins van conèixer, de primera mà, la notícia de caire sensacionalista sobre el peculiar enllaç que, al pur estil d'opereta, es

15 *LO*, núm. 46, 23.02.1898, p. 2.

16 Amb el terme *tiple* s'identifica el registre de veu més agut.

17 *DT*, núm. 187, 10.08.1898, p. 2.

produïa inesperadament en secret, a Sevilla. La premsa mantenia que, en definitiva, «la causa de lo sucedido es la madre de la Srta. Saraglia, que se oponia rotundamente á ese enlace».[18]

A través d'aquesta aventura artística, podem establir un vincle interessant entre certs gustos escènics i musicals posats de manifest a la localitat i la moda finisecular dels espectacles d'opereta; clara expressió identitària del context cultural centreeuropeu. Especifica Jaques Dugast (2003: 115-117) que el gènere de l'opereta, inscrit dins la lírica, està associat al context vienès.[19] La nova creació, considerada «moderna» cap al 1900, va esdevenir una forma artística molt apreciada a totes les esferes de la vida cultural parisenca; el fundador del gènere és el músic alemany Jacques Offenbach, resident a París des de molt jove, on va obtenir-ne la nacionalitat. Offenbach va escriure 102 produccions entre 1855 i 1880. Afegeix Dugast que el triomf dels espectacles d'opereta cal situar-lo entre els anys 1890 i 1910. L'experiència plantejada determina, per tant, que Tarragona estava amatent a les novetats culturals que Europa impulsava.

2.2 Leopoldo Fregoli, gran figura internacional del *music-hall*

«Ringrazio gentile parole Giovedi sarò a Tarragona, per quattro rappresentazione.»[20] Amb aquestes paraules confirmava la cèlebre figura internacional del *music-hall* Leopoldo Fregoli el seu compromís artístic amb el teatre de l'Ateneu tarragoní a finals d'any de 1894:[21]

> La junta del Ateneo, después de semana y media de gestiones ha conseguido del gran artista, que de paso para Madrid, Londres y París, detenga su marcha, cuatro días: cuatro únicos días para dar cuatro representaciones, como atestigua el siguiente telegrama que el mismo Frégoli, puso ayer al director de la compañía señor Ortega, quien ha sido el mediador que ha podido llevar á cabo la venida de Frégoli a Tarragona […]. Poco es el tiempo que nos queda de dudas; en si es ó no es, si exagera la fama, ó no exagera, respecto á las maravillas de arte que nos cuentan de Frégoli. ¿Y dónde va á caber la gente

18 *DT*, núm. 187, 10.08.1898, p. 2.

19 L'autor documenta una àmplia representació amb els austríacs Johann Strauss (fill), Carl Millöcker, Carl Zeller, Richard Heuberger i l'hongarès Franz Lehár.

20 *LO*, núm. 280, 27.11.1894, p. 2. Text reconstruït a partir del telegrama: "Ringrazio per le gentile parole, Giovedi sarò a Tarragona, per quattro rappresentazione".

21 La documentació consultada recull ambdues versions: Fregoli/Frégoli.

en el Ateneo? ¡Hay! ¡hay! ¡hay! Qué de peloteras. Para la primera audición de Frégoli están encargados ya casi todos los palcos y butacas y esto… que aún no sabemos el precio. ¿Cuándo lo sabremos?[22]

Davant l'extraordinària novetat que la visita de l'artista italià suposava, la premsa local s'anticipava a difondre les meravelles dels seus formidables espectacles:

> Frégoli, tiene entre sus creaciones una en la que se transforma 100 veces. Caballero ó señora, joven ó viejo, francés ó ruso, canta como una tiple, como un bajo, como un tenor, como un barítono: declama, como un trágico, ó como un bufo; para Frégoli según los que le han visto no hay valla de telón adentro: es un gran artista: es un genio que posee el don de imitación, de una manera maravillosa: no empleando jamás un minuto en ninguna de sus transformaciones. Si tal es como así creemos, pronto nos podremos convencer.[23]

Hores prèvies a la primera actuació, *La Opinión* comunicava als seus lectors que el jove Fregoli deixava enrere els grans triomfs aconseguits a Barcelona i s'incorporava a l'Ateneu Tarraconense per continuar en gira i captivar noves i nombroses audiències. Via periodística, apareixien informacions referents a la direcció i als arranjaments orquestrals; es donaven a conèixer dades rellevants també referides al quadre artístic, el qual actuava al llarg de tota la temporada en aquest recinte de la petita capital i compartia escena amb el gran Fregoli. Sensacionals detalls sobre la sèrie de funcions contractades contribuïen a generar una gran expectació:

> Conforme anunciamos, ayer llegó á esta capital el famoso y celebradísimo artista, cuyo nombre pronuncia hoy todo Tarragona. Barcelona le ha dispensado una despedida tan entusiasta como cariñosa, nuestra ciudad se dispone hoy á recibirle como corresponde á su fama. El precioso teatro Ateneo, se verá hoy ocupado por extraordinaria y brillantísima concurrencia ávida de admirar y aplaudir frenéticamente al joven y sin rival artista […]. La orquesta formada por distinguidos profesores de nuestra ciudad será dirigida por el celebrado maestro director que acompaña al eminente Frégoli. Los aplaudidos artistas que vienen actuando en dicho teatro, tomarán parte en las funciones con delicadísimos juguetes cómicos. Los programas serán variados en las cuatro funciones […]. La función resultará una novedad, un verdadero acontecimiento teatral, una solemnidad artística.[24]

22 *LO*, núm. 280, 27.11.1894, p. 2.

23 *LO*, núm. 280, 27.11.1894, p. 2.

24 *LO*, núm. 281, 28.11.1894, p. 2.

La Opinión al·ludia al privilegi que suposava per a la localitat la gentil visita d'aquesta ànima creativa. Sorprèn descobrir que Tarragona va ser la segona ciutat de l'Estat que va acollir l'internacionalment consolidat Leopoldo Fregoli (Roma, 1867 –Viareggio, 1936). Efectivament, era el transformista del moment; el portador de talent i de l'última novetat artística a la ciutat amfitriona:

> El eximio artista, que por espacio de cincuenta noches ha logrado en Barcelona delirantes ovaciones, con sus originales creaciones admiradas y aplaudidas en los principales teatros del mundo, debe llegar hoy á Tarragona donde se detendrá sólo cuatro días, de paso para Valencia y Madrid, siendo por lo tanto nuestra capital la segunda de España que habrá tenido el orgullo de unir sus bravos á los diferentes públicos que por doquier le han aclamado. Bienvenido sea el eminente artista.[25]

Malgrat que a l'arribada de Fregoli es produïa en temps difícils per a Tarragona, a causa de la crisi econòmica i del creixent malestar social, s'emetia des d'aquesta mateixa columna una crida a la població per demanar-li el seu favor; calia acudir a l'Ateneu per formar part de l'experiència excèntrica i correspondre, amb compromís, a l'esforçada gestió fins aleshores conduïda per la junta de la prestigiosa institució local:

> Tarragona aunque sumida hoy en tremenda crisis sabrá corresponder, como siempre á la deferencia del gran Frégoli no desperdiciando la ocasión que se le brinda. «Camaleonte», «Relámpago», «La medalla» y otras, en las que el sin rival artista hace gala de sus maravillosas facultades, se anuncian en las cuatro funciones que darán principio el próximo jueves, tenemos exacta noticia de lo que en ellas se demuestra el incomparable mérito del simpático artista y no queremos privar al público de la agradable sensación que ha de experimentar. Hasta mañana pues, y con nosotros todo Tarragona, que todos hemos de gozar de las brillantes funciones que tendrán lugar en el elegante y favorecido teatro del Ateneo.[26]

Les quatre memorables funcions protagonitzades pel notable artista van tenir lloc entre els dies 29 de novembre i 2 de desembre de 1894. La columna d'espectacles de *La Opinión* proporcionava informació referent a la primera gala, que, seguint l'ordre establert, combinava el conjunt següent: Simfonia, peça còmica «Tiquis Miquis» i comèdia en un acte «Ca-

25 *LO*, núm. 281, 28.11.1894, p. 2.

26 *LO*, núm. 281, 28.11.1894, p. 2.

erse de un nido». Finalment, arribaria el plat fort amb aquella esperada «primera presentación del famoso Frégoli que desempeñará varias de sus geniales composiciones por el orden siguiente: 1º "Duetto imposible" 2º "Do-re-mi-fa" 3º "Una lección de música" 4º Cherzo cómico de L. Frégoli "Camaleonte".»[27]

Els preus de les entrades no sofririen variació al llarg de les funcions; no obstant això, s'estipulaven imports diferents en funció de la demanda de localitats. A peu d'anunci, tal com ho recollia la secció d'espectacles, s'hi feia constar la informació següent: «butaca con entrada 2'50 pesetas, palcos con 6 id. 15 id., entrada general una peseta».[28]

Novament, convé parar atenció a la crònica apareguda en premsa, amb referència a la singular funció i de la qual se sap que va concloure tard; situació que era ben habitual als teatres dins l'àmbit estatal.[29] El cronista indica quines eren les principals habilitats del prestigiós transformista, informa sobre determinats aspectes orquestrals i felicita el conjunt d'artistes de l'Ateneu pel seu impecable treball a la gran gala amb la interpretació inicial de diverses peces còmiques, pròpies del seu repertori.

> A vuela pluma, por lo avanzado de la hora daremos cuenta del debut del incomparable Frégoli en el coliseo del Ateneo. Sin entrar en detalles, pues esto lo haremos en otra edición, diremos que no se sabe qué admirar más, si la manera de caracterizarse, ó la rapidez en el cambio de trajes, ó la manera como varía de voz cantando con la atiplada voz de mujer, ó emitiendo sonidos de barítono, bajo, etc. Frégoli es una notabilidad. La orquesta acertadísima bajo la dirección de la experta batuta del maestro Giocopetti. La sección dramática del Ateneo muy bien.[30]

Resulta interessant reproduir el programa de la segona gran funció a l'Ateneu, corresponent al dia 30 de novembre de 1894: «El célebre Frégoli dentro de sus excentricidades por el orden siguiente: 1º "Pozzo fa ó Pre-

27 *LO*, núm. 282, 29.11.1894, p. 3.

28 *LO*, núm. 282, 29.11.1894, p. 3.

29 «Tomamos de un diario de Madrid el siguiente suelto que puede aplicarse a todos los teatros de España: En ninguna capital de Europa concluyen los teatros a una hora tan avanzada como en Madrid. En Alemania a las diez y media de la noche ya han terminado los espectáculos, y en el teatro de la Ópera de París, aun en verano, comienza la representación a las ocho y termina a las once u once y media. Sólo en Madrid da la una, y a veces la una y media de la madrugada […]». *DT*, núm. 103, 02.05.1888, p. 2.

30 *LO*, núm. 283, 30.11.1894, p. 2.

bete" 2º "Do-re-mi-fa" 3º "Una lección de música" 4º Impresiones en un acto di Frégoli, "Relámpago".»[31] Els cronistes relataven la singularitat de l'escollit repertori carregat de novetat, les extraordinàries qualitats interpretatives del jove artista i el seu prodigiós domini escènic:

> Ayer lo dijimos: Frégoli es una notabilidad; y hoy, después de verlo por segunda vez lo repetimos. No hay que decir pues, que anoche estuvo admirable; pero en donde rayó á una altura inmensa fue en «Relámpago» desempeñando los ocho distintos tipos que actúan en dicha obra de una manera perfecta. La música, como en el día anterior, muy acertada. La sección dramática del Ateneo requetebién en «Un cop de telas» y «La cáscara amarga». En resumen: una velada que formará época en los anales de Tarragona.[32]

El programa de la tercera actuació, el dia 1 de desembre de 1894, oferia noves excentricitats: «1º. "Los tres ratas" 2º. "Do-re-mi-fa" 3º. "Pozzo fa ó Prebete" 4º. "Una lección de música" 5º. "Mimi".»[33]

Les dues darreres funcions de tarda i nit van ser presentades el dia 2 de desembre 1894. «Despedida de Frégoli» figurava a l'encapçalament del programa; s'hi feia constar per a la funció de dos quarts de quatre «"Canzonetas, duettos, etc." y "Relámpago"». A les nou en punt, funció de comiat: «El célebre Frégoli en sus más aplaudidas creaciones por el orden siguiente: "Camaleonte" y "La medalla".»[34]

> Con las funciones de hoy se despide de Tarragona el incomparable artista don Leopoldo Frégoli, de cuyo asombroso mérito guardarán memoria cuantos han tenido el placer de admirarle. Con tal motivo es seguro que el favorecido teatro Ateneo estará hoy de bote en bote, y que la despedida será cariñosa y entusiasta. Lástima grande, que el estado de nuestra ciudad no permita podamos continuar gozando de un espectáculo tan brillante que otras poblaciones quisieran para si. Hemos pues de agradecer al Ateneo, el inmenso sacrificio que se ha impuesto para que Tarragona pueda admirar al sin rival Frégoli.[35]

Aquesta aventura artística de primer ordre va tenir una gran repercussió en l'àmbit local. El pas de l'extraordinari transformista per la capital a finals de 1894 va deixar magnífics records que, de manera immediata,

---

31 *LO*, núm. 283, 30.11.1894, p. 3.

32 *LO*, núm. 284, 01.12.1894, p. 2.

33 *LO*, núm. 284, 01.12.1894, p. 3

34 *LO*, núm. 285, 02.12.1894, p. 3.

35 *LO*, núm. 285, 02.12.1894, p. 2.

servirien per inspirar nous reptes i grans projectes. Cap a finals de 1895, quedava definitivament constituïda la secció humorística de l'Ateneu, la qual adoptava el nom de «Frégoli» en mostra de gratitud i d'autèntic reconeixement a la trajectòria del geni italià.[36]

Aquell mateix any, amb motiu de les festes del mes de febrer de la Candelera, l'esmentada institució va crear «unas preciosas fotografías-programas en las que aparece la figura de la celebridad "Frégoli"»;[37] es tractava d'un obsequi commemoratiu per a socis i convidats, que a través del seu artístic disseny evocava tot un símbol de la diversió.

Emergien nous artistes i talentosos imitadors del gran Fregoli;[38] la premsa local s'ocupava de difondre les seves estrafolàries funcions; José Ibáñez,[39] Mr. Lamas[40] i Rafael Arcos (fill)[41] n'eren tres referents.

Finalment, dins la tradició carnavalesca, l'any 1900 el nen tarragoní, J. Bisquerra, caracteritzat al pur estil «Dandy-Frégoli», aconseguia guanyar el tercer premi a la millor disfressa infantil del gran ball organitzat per l'Ateneu.[42]

2.3 Danses meravelloses i ballarines elèctriques a Tarragona

La premsa local manifestava que l'any 1893 triomfava a París, Londres i Madrid una ballarina anomenada Miss Fuller (Illinois, 1862–París, 1928), que extasiava el públic amb les seves danses de piruetes; especialment amb la interpretació de la *dansa serpentina*, creada per ella mateixa i que la va catapultar a la fama. La premsa difonia entre els lectors tarragonins quines havien estat les particularitats del procés de creació d'aquella cèlebre dansa:

> El origen de la danza serpentina de Miss Fuller, la iniciadora de esta restauración, no deja de ser curioso. No fue este baile un invento, ni el fruto acabado de largos ensayos coreográficos. Fue un hallazgo, un descubrimiento. Miss

36 *DT*, núm. 20, 23.01.1895, p. 2.

37 *DT*, núm. 25, 29.01.1895, p. 2.

38 Dugast (2003: 103) posa en valor la grandesa dels seus espectacles.

39 *El Correo de la Provincia*, núm. 1206, 15.08.1896, p. 2. Citat a partir d'aquí *ECP*.

40 *DT*, núm. 72, 25.03.1897, p. 2.

41 *Diario del Comercio*, núm. 882, 26/02/1898 p. 2. Citat a partir d'aquí *DC*.

42 *LO*, núm. 48, 27.02.1900, p. 2.

> Fuller recibió de un amigo suyo recién llegado de la India inglesa un trozo inconmensurable del finísimo tul en que gustan envolverse las mujeres de Oriente. Envolvióse ella también con la gasa para ver qué efecto hacía de odalisca, y puesta delante de un espejo hizo una pirueta: el tul, henchido por el viento, tomó formas caprichosas. Repitió Miss Fuller sus movimientos y vió que cada vez adoptaba la tenue gasa formas fantásticas y más nuevas. Danza serpentina estaba creada. El resultado de aquellas piruetas y de aquellas vueltas ante el espejo es lo que tanta sensación ha creado en Londres, en París y en Madrid.[43]

La columna en aquesta publicació que duia per títol «Miss Fuller y Comp.ª» mencionava també tres noves figures artístiques, imitadores de l'estil Fuller conegudes com «la bailarina eléctrica»,[44] «la incendiaria Melinita» i figura del Moulin Rouge de París i la prodigiosa «Cyrene», rival de la rutilant Miss Fuller, d'ascendència espanyola, criada a Amèrica a l'ambient del circ, que practicava la gimnàstica artística i realitzava fantàstiques acrobàcies i extraordinaris números de contorsionisme. El següent fragment, que s'obté de l'esmentada columna, descrivia el tipus de *performance fin de siècle* de la Cyrene, sobre la base d'improvisats moviments lliures, extremadament artístics:

> Su baile prodigioso. Pero todo de inspiración improvisado, casi siempre respondiendo las más de las veces al estado de su ánimo, alegre unos días, melancólico otros, y ni por un momento deja de ser la artista más consumada y más perfecta que han conocido los siglos en materia coreográfica […]. En su danza hay frases del baile andaluz y del cancán, del gig inglés y del salteado indio, de la farándola provenzal y del vals alemán. Atraviesa la escena en tres saltos, se recoge, gira como un torbellino, desaparece en el oleaje revuelto de sus encajes, se baja hasta parecer acostada, de repente atraviesa el aire como si volara y sus ligeras faldas parecen alas. Más que una bailarina parece la evocación de todo lo aéreo y de todo lo sublime en el loco arte de la danza. Añádase á esto una colección de trajes, que, según dicen, bastarían para crearla un éxito. Tal es el retrato que hacen los entusiastas de nuestra compatriota Cyrene,

43 *LO*, núm. 99, 19.04.1893, p. 1.

44 Les cròniques descriuen *Miss Loïe Fuller* com «la bailarina eléctrica» precisament per ser pionera a experimentar amb la llum elèctrica, com a component escènic. Les seves innovadores coreografies requerien potents efectes d'il·luminació i sorprenents projeccions de llum sobre els vestuaris amb què actuava. Els contundents jocs de llums de colors causaven a la vista dels espectadors la sensació de moviments electritzants sobre l'escenari.

la «bailarina excéntrica», como ella se titula, la «bailarina fin de siglo», como la llaman los demás.[45]

La gran novetat de la *dansa serpentina* també va arribar al teatre Ateneo Tarraconense, on va celebrar-se una actuació nocturna en la qual de manera conjunta debutaven «la bella y aplaudida»[46] «Miss Plira con la célebre "Danza serpentina" y el ventrílocuo Mr. Arbós».[47] Referència sobre aquesta dansa de la *Belle Époque*,[48] que començava a introduir-se a la petita capital, la proporciona la següent notícia generada per *La Opinión* l'any 1894:

> Agradable en extremo, podrá pasarse la velada de hoy en el teatro «Ateneo» la función anunciada además de constituir novedad, es variadísima y de carácter ameno, no cabe duda pues que aquel bonito coliseo se llenará esta noche por distinguida concurrencia. Ayer tuvimos ocasión de ver la colección de fantoches automáticos que presentará el aplaudido ventrílocuo Mr. Arbós, y podemos adelantar que es magnífica. También se anuncia para esta noche el debut de la bella Miss Plira, artista celebrada en la famosa «Danza serpentina».[49]

La primavera de l'any 1895, segons informava la premsa local, l'original i autèntica creadora de la famosa *serpentina*, Miss Ida Fuller, arribava a la ciutat de Tarragona per oferir una magnífica i única actuació. No obstant això, l'autora A. Kraut manté que Ida Fuller en cap cas no va ser la creadora de la cèlebre *serpentina*. L'epígraf «In Fuller's legal footsteps» que Kraut (2016: 81) dedicava a Loïe Fuller com a referent coreogràfic internacional del moment dóna una idea comparativa dels mèrits que l'esmentada «imitadora Fuller» s'atribuïa:

45 *LO*, núm. 99, 19.04.1893, p. 1.

46 *LO*, núm. 287, 05.12.1894, p. 2.

47 *LO*, núm. 290, 08.12.1894, p. 3.

48 Així consta a l'article d'I. Herranz publicat a la revista de *La Vanguardia Historia y Vida*, «Loïe Fuller, la bailarina eléctrica», on s'especifica que «la estadounidense Loïe Fuller causó furor en el París de la *Belle Époque* gracias a su *danza serpentina* […]. No fue fácil llegar a ello. Los primeros pasos hacia el éxito los dio poco antes de la trentena, gracias a un número de danza que incluyó en espectáculos circenses y de variedades. En él vestía una larga falda que movía emulando un aleteo mientras simulaba estar hipnotizada. Esa *danza serpentina* causaría furor en Europa, donde se instaló en 1892».

49 *LO*, núm. 290, 08.12.1894, p. 2.

> White female dancers took up the pursuit of intellectual property rights in their creations. One of these was a Fuller imitator, Ida Fuller, who adopted Loïe's surname and claimed to be either her sister or sister-in-law. In the late 1890s, Ida Fuller began performing a *Fire Dance* in Europe. This was a version of *Le Danse Feu* that Loïe had first presented in 1896, and which became, along with the *Serpentine Dance*, one of her best-known Works. Where Loïe's Fire Dance employed underlighting and played with the relationship between light and shadow, Ida developed a theatrical device that used silken ribbons, a fan, and red lights to give the appearance of an onstage fire, and in 1899, she applied for a legal patent for it.

Malgrat que el *Diario del Comercio*[50] difonia que l'exhibició de Miss Ida Fuller tindria lloc el dia 23 de maig de 1895 al teatre Principal, *La Opinión* i el *Diario de Tarragona* mantenien que el seu debut es produiria al teatre de l'Ateneu i que l'espectacle començaria puntualment a les nou de la nit:[51]

> La creadora verdadera de la danza serpentina Miss Ida Fuller dará una exhibición de dicho baile en la noche de hoy en el Ateneo. Dada la novedad suponemos que no faltará concurrencia en aquel coliseo.[52]

Aquella exhibició va servir per promocionar la dansa *papallona*, la qual també formava part de l'extravagant repertori de la ballarina. A diferència d'altres ocasions, l'espectacle no va ser anunciat seguint els procediments habituals; es va generar confusió quant al recinte teatral on havia de ser executat el sensacional desplegament de danses i sorprèn descobrir que tampoc no es va arribar a dissenyar cartells publicitaris que contribuïssin a difondre aquella exhibició carregada de novetat artística, a base de danses meravelloses:

> En la función celebrada ayer noche en el lindo teatro del Ateneo asistió una numerosa y distinguida concurrencia. Miss Ida Fuller, en sus célebres danzas, maravilló á cuantos no habían tenido ocasión de admirarlas, distinguiéndose por su original novedad y llamando la atención la riqueza de vestidos que exhibió en la danza denominada La Mariposa. Lástima que no se haya anunciado esta única exhibición por carteles, como de costumbre, porque son

50 *DC*, núm. 33, 22.05.1895, p. 2.

51 *DT*, núm. 121, 23.05.1895, p. 3.

52 *LO*, núm. 121, 23.05.1895, p. 2.

> muchas las personas que sentirán no haber podido admirar á tan celebrada artista. ¿No será posible repetir el espectáculo?[53]

L'any 1899, la premsa local difonia notícies sobre la malaltia professional que va sorprendre la cèlebre creadora:[54]

> Comunican de Londres que se halla gravemente enferma de la vista, temiéndose que quede ciega, Miss Fuller, la inventora de la celebrada danza Serpentina, Los rayos luminosos, utilizados por la artista para sus ejercicios coreográficos, han determinado una fuerte lesión en la retina.[55]

2.4 Visita artística del Gran Houdini a Tarragona

Era notícia l'any 1894 la visita a aquesta capital del cèlebre il·lusionista i prestidigitador Mr. Houdin per actuar al Gran Cafè de Tarragona, on aquest tipus d'espectacles a base d'efectes, trucs extraordinaris i fenòmens increïbles encaixava plenament amb els gustos de la clientela:

> Hallándose de paso en esta capital el renombrado ilusionista francés Mr. Robert Houdin tan celebrado en las principales capitales donde ha trabajado dará esta noche á las nueve una variada velada en el gran café de Tarragona. Auguramos á dicho establecimiento un lleno como de costumbre siempre que de esta clase de espectáculos se trata.[56]

Llegint amb deteniment aquesta notícia i revisant la biografia del francès Jean-Eugène Robert Houdin (Blois, 1805 – Saint-Gervais-la-Forêt, 1871), es pot comprovar que el cronista va cometre un error, probablement involuntari, en atribuir aquesta actuació al pare de la màgia moderna. No podem situar la visita artística a Tarragona del mestre francès precisament l'any 1894, fet que indica que el cronista en realitat es referia al Gran Escapista Houdin, és a dir, l'austrohongarès nacionalitzat als Estats Units Erik Weisz (Budapest, 1874 – Detroit, 1926), que, fascinat per la lectura de les memòries del francès Houdin, va decidir adoptar el nom artístic de Houdini, per honorar així el seu gran referent.

---

53 *DC*, núm. 35, 24.05.1895, p. 1.

54 La notícia fa referència a la cèlebre Loïe Fuller.

55 *LO*, núm. 84, 09.04.1899, p. 2.

56 *LO*, núm. 292, 11.12.1894, p. 2.

La funció de comiat a Tarragona de Mr. Houdin va tenir lloc un parell de dies més tard al Café de España en horari nocturn, concretament a les vuit del vespre.[57]

2.5 Les actuacions de màgia del Dr. Posadas a Tarragona

El cas que ens ocupa permet rescatar de l'oblit la figura artística del Dr. Posadas, autèntic seguidor de la innovadora escola de màgia francesa iniciada per Robert Houdin, que va convocar nombrosa audiència al Principal de Tarragona, una nit de dijous, a finals d'estiu de l'any 1892.

La seva impactant funció incloïa «taumaturgia humorística, electricidad, magnetismo, sonambulismo, espiritismo público, ilusión, mnemotecnia, adivinación, magia Egipcia y de nuestros días por la compañía ilusionista dirigida por el Dr. J. Posadas, rey de los alucinadores del siglo XIX.»[58]

L'espectacle estava dividit en tres parts, la primera de les quals s'iniciava musicalment amb una habitual «sinfonía por la orquesta» i, tot seguit, desplegava un extens programa centrat en «ilusiones modernas» que contenia «grandes metamorfosis», «fantasías originales», «inimitables y extraordinarios experimentos científicos».

La segona part se centrava en «Ocultismo-Transformismo» amb tot un seguit de números dedicats a «manifestaciones trascendentales», «prodigios nigromáticos», «sorpresas ilusorias ejecutadas sin auxilio de aparatos de física, con variedad de apariciones y desapariciones de una forma enteramente excepcional». Així mateix, s'oferien «sorprendentes escenas de Taumaturgia humorística y espiritismo público simulado» i, entre les nombroses extravagàncies, resultaven molt interessants les populars escenes dedicades al «Medium oyente» o al «Esqueleto mágico».

La tercera part introduïa a l'escenari «la simpática sibila María Antonieta, la cual permanecerá suspendida en el espacio durante la provocación de "El sueño aéreo"». La funció culminava amb «la misteriosa desaparición de "El hombre invisible"», escena pròpia de l'art il·lusionista de la qual es deia que «le ha valido al Dr. Posadas entusiastas aplausos y distinciones honoríficas en cuantos teatros ha sido presentada».

---

57 *DT*, núm. 294, 13.12.1894, p. 2.

58 *El Pabellón Liberal*, núm. 756, 07.09.1892, p. 3. Citat a partir d'aquí *EPL*.

Els senyors J. Sánchez i D. Muriente van intervenir a la cloenda de la funció amb el número «El cofre misterioso», espai dedicat a convidar els espectadors que ho desitgessin a pujar dalt l'escenari per prendre part en les experiències i inspeccionar els estris i artefactes emprats al llarg d'aquella estrambòtica funció.

És oportú reproduir un breu fragment sobre l'inquietant i estrafolari espectacle contemporani del Dr. Posadas, que s'introduïa a la Tarragona finisecular, a tall d'experiència oberta a un ampli ventall d'audiències:

> Este espectáculo está dedicado á todas y cada una de las clases sociales, á los hombres de ciencia en la parte física, al bello sexo en la estética, al clero en la parte psicológica, y en fin, á todos que deseen convencerse de algunos fenómenos que tienden á levantar una de las puntas del velo que cubren aún ciertos misterios de la naturaleza.[59]

2.6 Recintes de moda de la ciutat finisecular

L'exotisme del flamenc, el cant francès i les *variétés* també van arribar a la Tarragona finisecular tot fascinant la clientela de determinats recintes de diversió pública de la localitat. En concret, la publicitat inserida a les columnes de la premsa històrica local, amb referència als cafès La Alhambra, Las Siete Puertas, La Alegría i a la Cervecería Franco-Española, ens permet determinar que aquests espais de gaudi, escampats majoritàriament pel context urbanístic d'aquell incipient eixample que dinamitzaria la ciutat futura, això és, entre rambla de San Carlos i plaça d'Olózaga, reprodu-ïen la diversió nocturna que es respirava als *music-halls*, cabarets i cafès concert de les metròpolis; àmbits on es manifestava la contemporaneïtat. Aquests nous i atractius espais de lleure eren, en definitiva, «símbolos de una nueva forma de vivir en la ciudad», seguint Dugast (2003: 92). Tarragona s'anava occidentalitzant i s'hi anaven imposant nous valors culturals i alternatives molt cosmopolites d'entreteniment.

Les dues mostres de publicitat inserides evidencien en què consistia part de l'activitat nocturna a determinats recintes públics de la Tarragona de finals del vuit-cents, que s'omplien d'aires de modernitat fins ben entrada la mitjanit:

59 *LO*, núm. 292, 11.12.1894, p. 2.

> *Café de La Alhambra*. Grandes sesiones de canto y baile español por distinguidos artistas de ambos sexos. Novedades, música, esgrima, canto, gimnasia, baile, sorpresas, excentricidades, espectáculos, etc, etc.[60]
>
> […] *Café de las Siete Puertas*.- Canto francés por la distinguida artista Mde. María Guitard, Chanteuse légère, alternando con el canto español. Todos los días de nueve á doce. *Cervecería Franco-Española*.- Canto español y francés, ejecutados por primeras artistas en su género.- Todos los días de nueve á doce de la noche, los días festivos de tres á seis de la tarde y por la noche como los demás días. *Café de La Alegría*.- Cantos y bailes flamencos todas las noches de nueve á doce.[61]

Era notícia, a l'inici de la primavera de 1890, que els sons metàl·lics i improvisats, de flaire nord-americana, van sonar al cafè Tarragó de la rambla de Sant Joan. El concert, carregat de singularitat i de novetat artística, introduïa un *ensemble* instrumental que concedia protagonisme als sons polsats dels banjos americans. Es tractava d'un espectacle sense precedents que, contribuint a evocar musicalment el somni de l'Oest, realitzava una breu escala a la ciutat, i hi introduïa l'originalitat d'un nou format importat de l'Eden Théâtre de París:

> En Tarragona. En el Café de Tarragó, hoy á las nueve de la noche, tendrá lugar un concierto original, ejecutado por los célebres Imagos, procedentes del «Eden», teatro de Paris, los cuales van contratados al Circo Alegría de Valencia. Esta noche en el referido café de Tarragó lucirán sus habilidades, ejecutando distintas piezas de su repertorio con los instrumentos de bandurria, guitarra, el violín diabólico que tiene una sola cuerda, el silófono construido de madera y paja, y los banchos americanos. La fama de que vienen precedidos dichos artistas nos hace prever que dicho café se verá hoy muy concurrido.[62]

La genuïna experiència, amb banjos americans i violí monocord, energitzava els assistents. El *twang* acústic s'escampava a través d'aquell singular viatge instrumental i ressonava al distingit cafè tarragoní; apropava figurativament la nombrosa concurrència als nous espais de domini i de conquesta i als sublims escenaris naturals de la geografia americana. De manera absolutament sensorial, aquella peculiar acció musical de ben

60 *LO*, núm. 241, 06.10.1893, p. 3.

61 *LO*, núm. 2, 02.01.1889, p. 1.

62 *LO*, núm. 71, 13.03.1890, p. 2.

segur que va convidar a imaginar aventures de la mítica frontera i a connectar, en la distància, amb els desitjos i passions de gent llunyana i pionera; tots ells a la cerca d'un Nou Món que precisament, en aquells moments, era capaç de concedir als coratjosos renovades emocions i atractives oportunitats de futur.

Encara més novetat escènica es produïa, la primavera de 1875, al teatre Principal. Es tractava d'una extraordinària funció dominical que, a canvi dels dos rals per l'entrada general, intercalava entre dues breus peces teatrals admirables números executats «por los célebres prestidigitadores señores Blanch y Grau, rivales de los hermanos Dabenport, en el incomprensible Trabajo del Armario Misterioso».[63]

Se sap que, amb la finalitat d'entretenir l'audiència, el programa combinava de manera magistral números de diversos gèneres i disciplines, carregats d'enginy i de creativitat. Seguint la tendència del moment, una contrastada amalgama escènica, més enllà de l'habitual simfonia musical, màgia, prestidigitació, sinistres pràctiques en directe i peces de teatre en un sol acte, també incloïa l'extravagància d'un «concierto copólogo ejecutado por el señor Blanch[64] con 32 copas de cristal, con las cuales tocará varias piezas de música, lo que le ha valido innumerables aplausos en cuantos teatros lo ha ejecutado».[65] En definitiva, es tractava d'una fascinant experiència, no convencional, introduïda a la ciutat per mitjà d'un atractiu format de varietat artística que, segons la premsa històrica local, s'inspirava en paradigmes barcelonins.

La producció, en viu i en directe, de delicades peces d'artesania en vidre també tenia cabuda a les vetllades dels cafès vuitcentistes de la ciutat, tal com demostra aquesta curiosa seqüència informativa:

> Mañana dará una velada en el café de España la Srta. Eloisa Martín Mucci haciendo los preciosos trabajos de cristal que han tenido ocasión de apreciar los concurrentes á los cafés de Tarragó y Siete Puertas.[66]
>
> Esta noche la señorita Eloísa Martin Mucci dará en el café de las Siete Puertas una sesión de trabajos al cristal hilado que con tanto gusto como per-

63 *DT*, núm. 130, 30.05.1875, p. 3.

64 Es tracta del famós prestidigitador, il·lusionista i concertista copòleg reusenc Paulí Blanch. Apareix mínimament documentat al *Diccionari biogràfic de reusencs* (vol. 1, A-L, p. 119), de Josep Olesti Trilles. Hi apareix una breu crònica d'una actuació a Maó de l'any 1881.

65 *DT*, núm. 130, 30.05.1875, p. 3.

66 *DT*, núm. 42, 17.02.1889, p. 2.

> fección hace la mencionada señorita. Los objetos que elabora hechos delante del público pueden adquirirse mediante la toma de un billete que vale dos reales. No dudamos que al igual que en el café de Tarragó, asistirá numerosa concurrencia al mencionado establecimiento con objeto de adquirir los objetos de fantasía al cristal.[67]
>
> Esta noche, en el grandioso café de Tarragó, dará la Srta. Eloísa Martín Mucci, otra de sus sesiones de elaboración de objetos de cristal al soplete, que tantos aplausos le han valido. El indicado establecimiento promete verse, con dicho motivo, lleno de bote en bote.[68]
>
> La señorita Eloisa Martín Mucci hará esta noche trabajos de cristal en presencia de los concurrentes al café de Tarragó.[69]

Amb l'objectiu d'entretenir assidus i gent de pas, els propietaris dels tres negocis acollien temporalment als seus recintes una original experiència d'*atelier*, que promocionava «los objetos de fantasía al cristal», allunyant-se, des del punt de vista performatiu, d'altres propostes, fins a cert punt més comunes, estrictament centrades en l'activitat musical i en la interpretació dramàtica.

En aquest cas, es garantia l'entreteniment de les masses a base de l'exhibició d'habilitat tècnica, aplicada a la creació de refinats *souvenirs* artístics. El fet de tenir l'opció d'adquirir *in situ* un petit objecte artesanal d'aquestes característiques afegia memorabilitat a la vetllada, i transformava completament l'experiència dels clients.

2.7 Tarragona a tempo de vals, de cancan i de balls moderns

Diverses publicacions situen l'origen del vals a finals del segle XVIII, en iniciar-se una lenta i gradual acceptació, per part de la noblesa i de l'alta burgesia centreeuropea, d'una dansa medieval anomenada *Ländler*. Es definia com una dansa rústica de compàs ternari, identitària del sud d'Alemanya, de la Suïssa alemanya i del país austríac i es caracteritzava per les reiterades seqüències de girs en parella. A partir de la segona dècada del segle XIX, una forma ja evolucionada d'aquesta dansa va anar reeixint, guanyava protagonisme als salons de l'alta societat i generava noves variants:

67 *DT*, núm. 42, 17.02.1889, p. 2.

68 *La Provincia de Tarragona*, núm. 43, 19.02.1889, p. 2. Citat a partir d'aquí *LPT*.

69 *DT*, núm. 227, 26.09.1889, p. 2.

> Este baile condenado por inmoral en algún periodo de la historia […] fue posteriormente aceptado como baile de salón y surgieron diversas variantes del mismo […] la más importante es la que derivó del vals vienés al vals inglés, un vals más lento; este baile parece ser que fue importado de los Estados Unidos y su origen se tiene documentado en la ciudad de Boston; en Inglaterra lo introdujo un conocido club: el Club de Boston.[70]

Les fonts consultades indiquen que el vals deriva dels grans canvis i transformacions socials que es van generar amb la revolució ideològica de finals del segle XVIII. En essència, va mantenir els tres *tempos* i els seus girs originals; tanmateix, va anar adoptant més refinament, quant a forma i estructura, fins arribar a consolidar-se com el ball de saló per excel·lència:

> El nuevo vals […] ya estaba preparado para conquistar las salas de baile más exquisitas de todo el mundo. En este momento, cuando ya se pone fin a la etapa absolutista y la burguesía pasa a adquirir un papel muy importante a costa de la nobleza, la aparición del vals en la alta sociedad es la mayor revolución de toda la historia de los bailes. Que un hombre abrazara a una mujer por la cintura y bailaran ambos frente a frente, en posición cerrada, era algo jamás visto entre la gente educada.[71]

La recerca incorpora la contextualització del vals segons les notes de Blanca Selva, Manuel Rocamora i Aureli Capmany a la publicació del 1930 *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*. Sota l'epígraf «El Romanticisme» apareix una valuosa referència a la indumentària masculina i femenina del moment associada a aquest particular tipus de ball:[72]

> Període de transició fecunda que conserva i estima el passat i crea una nova vida. La moda femenina torna a la cintura, d'alta que era, al lloc natural; la faldilla, acampanada per la represa del mirinyac, s'omple de cintes i d'aplicacions geomètriques, i les mànegues, amplíssimes a les espatlles, donen al conjunt de la figura un perfil molt allunyat del que havíem vist anteriorment. Els homes adopten la levita i el frac, que es mantindran fins als nostres dies. La dansa triomfadora, en els països germànics, de de la fi del segle XVIII, i sobretot, en gairebé tot el segle XIX, és el *Vals*. Molt diferent a l'antiga *Volta* provençal, el

70 «Vals. Cómo bailar un vals. Historia y origen». *Protocolo y etiqueta. Cronis On Line. (1995-2019)*. [Consulta: 17 de juliol de 2018]. <https://www.protocolo.org/miscelaneo/bailes/vals-como-bailar-un-vals-historia-y-origen.html>.

71 «La historia del vals». [Consulta: 17 de juliol de 2018]. <https://es.scribd.com/doc/5400787/LA-HISTORIA-DEL-VALS>.

72 Catàleg (1930: s. f.).

> *Vals alemany*, o *Vals vienès*, és l'encís de tots els balls, i la passió de molts grans artistes, tals com Weber, Schubert, Chopin, que en fan inoblidables creacions, reblertes de poesia evocadora. ¡Qui entre els nostres avis, no ha ballat apassionadament amb la gràcia evocadora de les *Phalènes*, de Strauss, o amb *Le Beau Danube bleu*, tan cèlebre, o amb *La Valse des Roses*! Les paraules que Alfred de Musset dedicava al *Vals* en 1836, són ben significatives: «És verament un ball deliciós i sempre m'ha encisat; no conec res més noble ni que sia més digne d'una formosa dama i d'un gai jovincel. Totes les danses comparades amb ell no són més que convencions insípides o pretextos per a entreteniments insignificants.»

També s'ha localitzat un interessant fragment literari a partir del relat «Las almas gemelas», escrit per Antonia Opiso l'any 1881 i publicat immediatament a la revista mensual de l'Ateneo Tarraconense; el passatge permet posar en valor el reconeixement que concedia la *high-life* a aquest ball modern, element recurrent a les exclusives celebracions pròpies dels seus elegants cercles i distingits espais privats de representació:[73]

> Los salones donde se celebraba la fiesta, presentaban deslumbrador aspecto. Irreprochable gusto en los muebles, profusión de luces; damas con trajes dignos de *Worth*, los hombres civiles vistiendo el severo frac, y ostentando brillantes condecoraciones oficiales de alta graduación, formando caprichoso contraste con sus vistosos uniformes, y una deliciosa orquesta, dejando oír los voluptuosos acordes de los valses de *Strauss*, completaban los atractivos de aquella espléndida fiesta.[74]

Es confirma que, seguint les tendències occidentals, la moda del vals també va arrelar amb força a la Tarragona finisecular, ja que dinamitzava l'entreteniment en els espais de diversió públics i privats. L'actual recerca permet assenyalar que, entre una particular miscel·lània a base de peces i formes musicals cultes i populars, com ara àries, simfonies, fantasies, masurques, polques, galops, tangos, xotis, pasdobles i rigodons, la Tarragona de finals del segle XIX gaudia plenament de l'encís del vals a través dels

---

73 El fragment també recull una significativa referència a l'ús i consum per part dels grups de privilegi de la moda *haut couture*, servida al món per la prestigiosa *House of Worth* (1858-1956); la marca era patent del dissenyador anglès establert a París Charles Frederick Worth (Bourne, 1825 – París, 1895) i descendents. Un capítol de la meva tesi doctoral permet aprofundir en tots aquests continguts que l'actual publicació es limita a assenyalar.

74 Opiso, A. (1881). «Las almas gemelas», *Revista Mensual Científica y Literaria del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* [Tarragona], núm. IX, any III [15.09.1881: 3.

repertoris dels Strauss, Lanner, Godefroid, Métra, Waldteufel i coneixia molt bé el cèlebre *Vals del Faust*, de Gounod:[75]

> Esta noche tendrá lugar otro concierto en el café del Centro, ejecutándose las siguientes piezas que se detallan en el siguiente programa: 1º Sinfonía Juana de Arco, de Verdi. 2º Romanza ¡Yo la perdí! 3º Cuarteto final Il Masnadieri, de Verdi. 4º Romanza Stella Confident, de Robandi. 5º Valses Faust, de Gounod. 6º Sinfonía Diamantes de la Corona, de Auber.[76]
>
> Animadísimos estuvieron los bailes que anteanoche tuvieron lugar en los salones de la sociedad «Artesana», «Ateneo de la clase obrera» y «Primitiva Terpsícore», acudiendo a los mismos multitud de lindas máscaras vestidas caprichosamente y reinando la mayor animación á los acordes de la música popular que ejecutaba distintos valses, rigodones, americanas, polkas y otras piezas de baile.[77]
>
> La música de Iberia tocará hoy las piezas siguientes en el paseo de Santa Clara. 1º Final de Un ballo in maschera, del maestro Verdi. 2º Coro y vals del Fausto, del maestro Gounod. 3º El templo de Diana, tanda de valses, por J. A. L.[78]

S'observa que als cafès de Tarragona programaven concerts de cinc o sis peces. Havent estudiat a partir de fonts hemerogràfiques la difusió d'aquestes cites musicals, s'aprecia que el vals i les tandes de valsos acostumaven a tancar aquelles selectes programacions, que sovint prenien un accentuat caràcter líric, en resposta als gustos del moment:

> Programa de las piezas que esta noche se ejecutarán en el acreditado café del Centro: 1º Sinfonía «Campanone». 2º Escena de la Catedral «Fausto». 3º Sinfonía «Guillermo Tell». 4º Aria del primer acto de «Roberto». 5º Wals.[79]

El vals no només prenia protagonisme a les cites musicals dels cafès; també era ben present als entreactes teatrals o bé s'interpretava a la cloenda de les funcions:

75 La breu extensió que es permet a l'actual publicació impedeix incloure totes les evidències hemerogràfiques obtingudes que avalen la idea plantejada; per tant, en aquesta ocasió només s'hi fa constar una mostra de les més representatives.

76 *DT*, núm. 177, 27.07.1879, p. 3.

77 *DT*, núm. 30, 04.02.1877, p. 2.

78 *DT*, núm. 88, 03.03.1872, p. 2.

79 *LO*, núm. 94, 18.04.1886, p. 2.

> Hoy tiene lugar en nuestro teatro el beneficio de la primera actriz señorita doña Martina Muñoz y David, el que dedica al público tarraconense. Pone en escena el magnífico drama *Rendición* ó sea *la Dama de las camelias*, dando fin á la función con la linda comedia en un acto, *La Doctora en travesuras*, desempeñando en ambas producciones el papel de protagonista la beneficiada. La brillante música del Regimiento de Iberia tocará la gran obertura de la ópera «Raymond» y entre el drama y la comedia la misma tocará una gran tanda de valses.[80]

Les bandes militars, en resposta als gustos del públic tarragoní, interpretaven el vals com a peça predilecta en els seus escollits repertoris quan actuaven a la rambla de Sant Joan o al passeig de Santa Clara:

> Gacetilla. Música.- He aquí el programa de las piezas que la brillante música del regimiento de Toledo ejecutará esta noche en el paseo de Santa Clara. 1º Paso doble. 2º Sinfonía de la ópera la Prova. 3º Miserere de la ópera El Trovador, del maestro Verdi. 4º Tanda de valses, de Strauss. 5º Polka mazurca, por F. F.[81]

> Paseo.- Hemos recibido el programa de las piezas que ejecutará esta noche en el paseo de Santa Clara la brillante música de Sevilla. Los deseos de aquella apreciable amiga nuestra, por hoy, están cumplidos. Damos las gracias al músico mayor señor Llurba por su atención y galantería. Ahí va el programa: 1º Arturo, Polonesa, por Milpager. 2º Estrella, Tanda de valses, Lanner. 3º Fantasía de la Forza del Destino, Verdi. 4º Seguidillas del Secreto de una dama, Barbieri.[82]

El següent exemple representa una original proposta carregada de novetat, pel que fa a repertori musical de carrer, per combinar el gran èxit de Strauss de l'any 1867 amb una bulliciosa polca i els sons wagnerians, moderns, del *Tannhäuser*:

> La brillante música del regimiento de Navarra amenizará hoy el paseo de Santa Clara á la salida de misa, tocando las piezas siguientes: 1º Gran overture del Tannhauser. 2º Tanda de valses «Danubio Azul». 3º Polka coreada «El Champagne».[83]

---

80 *DT*, núm. 12, 12.01.1872, p. 2.

81 *DT*, núm. 246, 12.09.1866, p. 3.

82 *DT*, núm. 216, 08.08.1869, p. 3.

83 *DT*, núm. 42, 17.02.1889, p. 3.

L'últim terç del segle xix posa de manifest uns moments intensos quant a reptes artístics; són temps de jazz i el nou segle esclata a ritme de balls moderns. El següent fragment, a partir de la columna de premsa «Bailes antiguos y modernos», aporta una interessant mirada a la diversió del passat i permet apreciar aquesta pàtina de modernitat tan identitària del moment històric que ens ocupa:

> En estos tiempos de Cake walk y del Boston es curioso echar una mirada retrospectiva a los bailes de otras épocas. En tiempos de Luis XV, el baile hizo furor en Francia; se danzaba en todas partes, en la corte, en los salones de los aristocráticos palacios y en las modestas viviendas de la clase media. Los bailes de la Ópera se inauguraron en 1715; la danza se filtró en las ideas populares, y los industriales discurrieron abrir establecimientos públicos destinados a la ya favorita diversión […] no debe molestarnos que se generalice el cake walk ó baile de los negros, preferible mil veces al de las víctimas.[84]

Amb motiu de la notícia, resulta oportú oferir una visió encara més precisa del modern ball del bòston, que el situa al *milieu* de privilegi on es practicava; es disposa de la valuosa experiència artística i professional de la gran ballarina reusenca Roseta Mauri (Reus, 1850 – París, 1923), difosa per la premsa local de 1880 en els termes següents:

> Dice una carta de París dirigida á un periódico madrileño: «La primera bailarina de la ópera (y del mundo), nuestra compatriota la señorita Mauri, sigue entusiasmando á los franceses y cuenta que cuando se presenta al escogido público del gran Teatro, se encuentra ya fatigada, después de todo el dia de recorrer salones aristocráticos enseñando á las damas más distinguidas a bailar el *Boston*, última novedad coreográfica de la sociedad «comm'il faut». Una de sus discípulas es la Reina madre doña Isabel II, que está aprendiendo á bailar el novísimo baile americano.[85]

Per finalitzar l'exposició de continguts, s'hi afegeix part de la recerca dedicada a l'escandalosa experiència del cancan o *chahut*; ball mixt parisenc, creació original de la classe treballadora que ballava en quadrilla cap a finals de la dècada de 1820. Segons les fonts consultades, aquest dinàmic ball va començar a introduir-se amb èxit als salons i teatres. Des del punt de vista performatiu, les dones el practicaven a base de produir enèrgics i vistosos moviments que executaven amb els braços i les cames, i mos-

84 *DC*, núm. 3209, 25.07.1905, p. 1.

85 *LO*, núm. 113, 12.05.1880, p. 1.

traven, sense prejudicis, la seva roba íntima. Era una nova creació que, a tempo de dos per quatre i d'alegres arranjaments orquestrals, portava a l'escena una sèrie de coreografies molt particulars, que incloïen moviments circulars, tot tipus de puntades i cops de peu, i culminaven amb l'acrobàtic *grand écart*, és a dir, una espectacular caiguda final de les ballarines amb les cames obertes. L'any 1868, la ballarina francesa Finette[86] fou la introductora del ball de cancan a Londres.[87]

Aquesta provocació coreogràfica, sempre tan present al conjunt de l'obra d'Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 – Saint-André-du-Bois, 1901), va anar escampant-se arreu d'Occident. Des del punt de vista musical, convé recordar que la peça més coneguda d'aquest gènere és el «Galop infernal», de Jacques Offenbach, recollida a la seva famosa opereta *Orphée aux enfers*, de l'any 1858.[88]

A partir de la columna «La semana en Barcelona», apareguda a la premsa local de 1893, apareixen rellevants dades sobre la introducció del cancan a la Ciutat Comtal; concretament, en el context d'una mascarada carnavalesca, que es va celebrar al gran teatre del Liceu:

> Por los años 56 al 57 aparecieron por primera vez en el Liceo algunas señoras francesas vistiendo el airoso traje de pierrotte y bailando el can can. ¡Qué horror!… Al piè del tablado de la orquesta se reunía el alborotado grupo de los entusiastas, á quienes en rigor podríamos llamar modernistas. La gente de posición ni siquiera se asomaba á la platea, salvo uno que otro marido que tentado por la novedad del espectáculo lograra escurrirse bajo cualquier pretexto, de la enojosa compañía de su confiada consorte. Y así fueron siguiendo

---

86 S'ha trobat informació de la ballarina a través del catàleg d'obres i autors de l'Art Institute of Chicago; a la seva extensa col·lecció hi consta *Finette* (1858), obra de l'americà James McNeill Whistler. El nom artístic de la ballarina correspon a la identitat de Josephine Durwend, "a cancan dancer who performed in London and Paris from the 1850s to the 1870s, was known as Finette. Despite her immodest costumes in contemporary photographs and her reputation for vulgar language and drunkenness, Whistler chose to depict her tastefully dressed and standing in a dignified pose." <https://www.artic.edu/artworks/29491https://www.artic.edu/artworks/29491/finette /finette>.

87 «Diez bailes que escandalizaron al mundo». [Consulta: 12 de gener de 2019]. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141125_danzas_escandalosas_finde_dv>.

88 DW Kultur (2019). Gabi Reucher. «Köln feiert 200 Jahre Jacques Offenbach». [Consulta: 26 de juny de 2019]. <https://www.dw.com/de/k%C3%B6ln-feiert-200-jahre-jacques-offenbach/a-46474018-0>.

> los bailes del Liceo, hasta llegar al punto de decadencia y de aburrimiento en que hoy los vemos.[89]

L'indecorós cancan també es va fer lloc a la Tarragona de finals del segle xix. Les notícies que n'evidencien la presència a la ciutat daten dels anys 1869-1871. Es té notícia d'una variada funció d'innocents celebrada l'any 1869 al teatre Principal, que integrava el famós número de l'autòmat «Cabeza Parlante», una divertida peça teatral i diversos jocs de prestidigitació, i finalitzava amb l'obra «*Pascual Baylon*, en la cual toda la compañía bailará el can-can».[90] També aquell mateix mes de desembre, la banda de música Batallón de Cazadores de Mérida executava entre el seu selecte repertori el cèlebre cancan:[91]

> Hoy desde las doce á las dos tocará la música de batallón Cazadores de Mérida en el paseo de Santa Clara las piezas siguientes: 1º El Charanguero; paso doble. 2º Vals de la zarzuela la Gran Duquesa. 3º Introducción de la ópera Attila. 4º Maville en 1869, Rigodones. 5º Paso á dos, Can-can de Pascual Bailon. Como el tiempo está magnífico, el paseo arreglado su piso y la música de Mérida toca con gusto y afinación no dudamos que la concurrencia será numerosa.[92]

La recerca permet incorporar noves experiències de cancan que arribaven a la ciutat a través de produccions de gran format presentades al coliseu tarragoní els mesos de febrer i setembre de l'any 1870. Difonia la premsa del moment que, durant el mes de gener, es van fer treballosos assajos de la «gran zarzuela bufa-mitológica-fantástica y de magia en 3 actos, *Los dioses del Olimpo*, adornada con todo el aparato teatral que su argumento requiere».[93] La referència apareguda en una nota al peu de la columna «Teatro» hi afegia: «Para demostrar la Empresa á este "culto público", cuan grandes son sus deseos de complacer […] sin reparar en los grandes gastos y dificultades que ha debido vencer, pondrá en escena la

---

89 *EPL*, núm. 887, 14.02.1893, p. 1.

90 *DT*, núm. 350, 28.12.1869, p. 3.

91 A les fonts d'hemeroteca hi conviuen les següents versions i grafies: Baylon, Bailon, can-can, *cancan*.

92 *DT*, núm. 342, 19.12.1869, p. 3.

93 *El Tarraconense*, núm. 27, 28.01.1870, p. 3. Citat a partir d'aquí *ET*.

tan celebrada Zarzuela "Bufa-Mitológica-Fantástica y de Magia" [...] *Los dioses del Olimpo*.»[94]

El públic tarragoní esperava amb entusiasme la primera representació de la gran producció que finalment tindria lloc el dia 9 de febrer. Tal com assenyala l'erudit Emilio Casares Rodicio, es tractava de l'adaptació d'una obra d'Offenbach, que culminava amb un ball de cancan final. Dins la seva categoria, com a producció plenament enfocada a entretenir grans audiències, els vestuaris i els sofisticats recursos escenogràfics eren del tot sorprenents. La música, lleugera, graciosa, senzilla, agradable i plena de belles idees, seguint Casares (1996-97: 86-87, 71).

El següent fragment aporta noves dades referents al preu de l'entrada i l'horari d'inici de la primera representació a Tarragona; en definitiva, contribueix a perfilar aquesta sensacional experiència viscuda a la ciutat, en uns moments tan marcats per la popularitat de la música d'Offenbach i per la imitació escènica dels models francesos:

> Diversiones públicas. Teatro.- Gran función para hoy.- Primera representación de la grandiosa zarzuela bufa-fantástica-mitológica y de magia nueva en este Teatro, en tres actos titulada Los Dioses del Olimpo. Puesta en escena con todo el aparato que requiere su interesante argumento, y finalizando con un gran can-can bailado por cuatro parejas.- A 3 rs.- A las 7.[95]

El Diari de Tarragona anunciava una nova proposta d'aquest tipus de coreografia francesa, més ambiciosa i efervescent, en forma d'un "bullicioso can-can de seis parejas":

> Gacetilla.- Según tenemos entendido el viernes próximo tendrá lugar en el teatro, el beneficio de las señoras del coro. Además de la zarzuela «Campanone» cuya buena elección les aplaudimos, el señor Maristany cantará una romanza de la ópera Marta; la banda del regimiento de América ejecutará una preciosa pieza y se bailará, para que haya de todo, un bullicioso can-can de seis parejas. Les pronosticamos un lleno completo.[96]
>
> Finalizando la función con el gran can-can de *Los dioses del olimpo* bailado por seis parejas.- A 3 rs.- A las 7.[97]

---

94 *DT*, núm. 20, 21.01.1870, p. 3.

95 *ET*, núm. 39, 09.02.1870, p. 3.

96 *DT*, núm. 40, 10.02.1870, p. 3.

97 *DT*, núm. 41, 11,02,1870, p. 3.

Les següents notícies corroboren que el mes de febrer de 1870 van ser dues les produccions presentades gairebé de manera simultània al Principal de Tarragona, que incloïen cancan final: *Pascual Baylon*[98] i la gran producció de *Los dioses del Olimpo*.

> Teatro.- Función para hoy. La grandiosa zarzuela bufa-fantástica-mitológica y de magia, en 3 actos titulada: *Los Dioses del Olimpo*.- La zarzuela bufa can-can en 1 acto: *Pascual Baylon*.- A 3 rs. A las 7.[99]
>
> Teatro.- Gran función para hoy.- 5º del 6º y último abono. Primera representación en día festivo, de la grandiosa zarzuela bufa-fantástica-mitológica y de magia, nueva en este teatro, en 3 actos, titulada: *Los Dioses del Olimpo*. Puesta en escena con todo el aparato teatral, que su argumento requiere.- 2º A petición de muchas personas, por última vez se repetirá la zarzuela bufa can-can en un acto, *Pascual Baylón*.- A 3 rs. A las 7.[100]

Se sap que els dies 28, 29 i 30 de setembre del mateix any, al teatre Principal, va ser representat entre altres obres «el divertimento de genero francés, nominado "El carnaval parisien", dando fin a la función la Zarzuela del genero bufo, en un acto, "D. Sisenando".- A las 7 y media.- A 2 reales.»[101] El dia que tenia lloc la darrera representació, la premsa local difonia la següent notícia que posava de manifest la polèmica generada pel número de cancan inclòs a la mateixa producció: "Anoche con motivo del bullicioso can-can tuvo lugar otro escándalo en el teatro. Si continúan así, lograrán que las personas sensatas se abstengan de asistir á las funciones."[102]

Tarragona celebrava el gènere *bouffe* tal com s'exposava a «Cosas de ogaño. Los Bufos», columna signada per Juanelo, apareguda a la primavera de 1871 a la premsa local; el text descriu fil per randa la realitat tarragonina, sintetitza el nou concepte artístic creat per Arderius a través del *Teatro de los Bufos* i palesa el fort vincle existent entre l'indecorós cancan i el gènere *bouffe*:

---

98 *Pascual Baylón, sobre libretto de don Ricardo Puente y Brañas*, en vers i en 1 acte. Música de Guillermo Cereceda i s'inscriu dins el gènere de la sarsuela bufa; va ser estrenada al Teatro del Circo de Madrid el dia 15 d'octubre de 1868. Casares (1996-97: 91).

99 *ET*, núm. 43, 13.02.1870, p. 3.

100 *DT*, núm. 43,13.02.1870, p. 3.

101 *ET*, núms. 58-60, 28-30.02.1870, p. 3.

102 *ET*, núm. 270, 30.09.1870, p. 3.

> Nuestro coliseo que ha sufrido un letargo de tres meses […] afortunadamente ha despertado alegre y bullicioso, y nos invita á que vayamos á saborear las delicias de un nuevo género de espectáculos […]. Sí, queridos lectores, tenemos Bufos ó si se quiere estamos en plena bufonada, según proclaman á cartel en grito las esquinas de la mayor parte de estas calles de esta ciudad ejemplar […] en el órden zarzuelero se conoce un género llamado bufo —lease grotesco— […]. Los bufos vieron su primera luz de gas en Madrid, teatro de Variedades, calle de la Magdalena la noche del 22 de septiembre del año de gracia 1866. Son huérfanos de madre y la paternidad se ha declarado sin disputa pertenecer al aprovechado joven D. Francisco Arderius, asociado en comandita con D. Eusebio Blasco, quienes á fuerza de sacrificios consiguieron formar un cuadro de compañía suripantesca y trasplantar á nuestra escena un arbusto que hasta entonces tan solo había echado raíces en los teatros de la desdichada nación vecina […] cuenta como los primeros ausilios con el cancan y las botitas polacas de raso verde. Su objeto es hacer reír, caiga el que caiga: en la mayor parte de las obras sufre revolcón el ridículo, pero en algunas, por desgracia, la decencia no se mantiene en pié […]. Era importación francesa […]. La compañía que está actuando en nuestro teatro no es bufa *pure sang* y ha tenido el buen acierto de escoger lo mejor de su repertorio […][103]

S'hi afegeixen encara més experiències de ball de cancan; en aquest cas, les celebrades a la ciutat l'any 1871. El dia 26 d'octubre, el teatre Principal anunciava una comèdia en tres actes, seguida de la peça en 1 acte *Pascual Baylon*.[104] El dia 6 de març, la secció de diversions públiques d'*El Tarraconense* anunciava «Gran bufonada para hoy.-La Zarzuela bufa en dos actos, nominada "El joven Telémaco".[105]- Segunda representación de la chistosa Zarzuela can-can, titulada "Pascual Bailon". A las 7 y media.- A 3 reales.»[106] Una nova evidència d'aquest espectacle à la burlesque pertany al mes de març de 1871:

> Gran bufonada para hoy.- El disparate bufo-lírico-dramático en tres actos titulado «Los cómicos de la lengua». A continuación se pondrá en escena la zarzuela can-can en un acto, nominada «Pascual Bailon». A las 7 y media.-A 3 reales.[107]

103 *ET*, núm. 71, 12.03.1871, p. 3.

104 *ET*, núm. 297, 26.10.1871, p. 3.

105 Casares (1996-97: 79) documenta l'aparició de «bailes de cancán y exhibición de la intimidades femeninas» a l'obra de gènere *bouffe El joven Telémaco*.

106 *ET*, núm. 65, 06.03.1871, p. 3.

107 *ET*, núm. 64, 05.03.1871, p. 3.

La revolucionària importació del Théâtre des Bouffes-Parisiens, *La vida parisien,* es va representar també aquella mateixa temporada al coliseu de Tarragona:

> Teatro.- Función para hoy, primera representación de la gran zarzuela bufa en cuatro actos, dividido el último en dos cuadros, arreglo de D. Luís Rivera, música del célebre maestro Offenbach titulada «La vida parisien».-A 3 rs. A las 7 y media.[108]

Eren moments d'eufòria, els que vivia la ciutat aquell primer trimestre d'any de 1871 amb l'esperada reobertura del Principal i el gust declarat *in crescendo* per les produccions de gènere *bouffe* i les incendiàries coreografies de cancan francès; en aquestes circumstàncies, no era estrany que els sectors més conservadors de la població se sentissin incomodats, especialment en arribar el temps de conversió, de penitència i de recolliment quaresmal. El clima tens, la indignació i el malestar social es posaven de manifest amb la publicació a la premsa local de les següents línies, que rebutjaven tot tipus d'entreteniment à la française:

> Indudablemente las costumbres públicas han *mejorado* que es un primor, siguiendo hace ya tiempo las sendas de moralidad que nos da la nacion vecina, la que va recogiendo ya sus frutos. En efecto, durante la presente Cuaresma, hemos visto abierto el teatro que había estado cerrado una larga temporada, y en él se han presentado los espectáculos mas *bufos* que pueden apetecerse, con su inseparable compañero el can-can. Esto no se había visto nunca en esta que llamaban antes morigerada poblacion, así como tampoco se habían visto, cual este año sucede, que se diesen bailes *públicos* todos los domingos y fiestas de la Cuaresma incluso el domingo de Pasión y probablemente el de Ramos y ¿quién sabe? No en vano se dice que hemos adelantado mucho abandonando ya de hecho las pacíficas y bienaventuradas costumbres de otros tiempos de oscurantismo.[109]

---

108 *ET*, núm. 71, 12.03.1871, p. 3.

109 *ET*, núm. 71, 12.03.1871, p. 2.

3. Conclusions

Els resultats de la recerca, obtinguts a partir de l'anàlisi rigorosa de diverses fonts hemerogràfiques, confirmen que entre 1865 i 1900 l'entreteniment s'anava popularitzant i l'oferta de diversió pública i privada,[110] marcada per noves influències artístiques, estava molt ben representada a la ciutat de Tarragona.

L'article planteja diverses experiències d'entreteniment que generalment van ser rebudes a la ciutat amb entusiasme, i que estaven en plena consonància amb les noves pràctiques culturals que afloraven arreu d'Occident. Es demostra que la vida cultural de la ciutat al llarg de l'últim terç de segle XIX s'anava ordenant i configurant d'una manera moderna i diferent i que el concepte *otium* començava a prendre més protagonisme en aquest context particular.

L'experiència lírica introduïda a Tarragona a través de *Compañía italiana d'òpera i d'opereta del Sr. Giovanini* posa de manifest l'existència de dilatades gestions[111] i de complexes estratègies comercials, impulsades per empresaris teatrals i agents intermediaris, per tal d'aconseguir tancar convenients contractes d'artistes i d'espectacles. A través d'aquesta experiència, també es donen a conèixer particularitats sobre el funcionament de la companyia, les qualitats de conjunt artístic i els seus repertoris.

Es pot comprovar que l'òpera romàntica continuava sent una preferència burgesa a les acaballes del segle XIX. Segons relaten les cròniques locals, els assistents al Principal apreciaven el *bel canto* i admiraven les qualitats artístiques de les veus més agudes i preuades dels conjunts, sempre associades al protagonisme i a la categoria superior de *primera tiple*, *diva* o *prima donna*. D'aquesta manera, els assistents esperaven impacients els moments de lluïment de les intèrprets, les quals, aparentment sense esforç, desplegaven el seu virtuosisme, a través de l'execució impecable de melodies extraordinàries.

En particular, aquesta experiència també demostra que les companyies, originalment d'òpera, van anar obrint-se al nou referent centreeuropeu de l'opereta; van anar adoptant noves propostes interpretatives i repertoris

110 Convé puntualitzar que la diversió privada també inclou determinades funcions, balls i altres esdeveniments exclusivament adreçats als abonats i socis dels teatres i entitats culturals de la ciutat.

111 En aquest cas, les gestions iniciades l'any 1896 van culminar l'any 1898.

més moderns. El fet que una mateixa companyia artística treballés repertoris d'òpera, de sarsuela i d'opereta era quelcom habitual a la cloenda del segle; no deixa de ser un indicador més de la riquesa interpretativa i de la varietat de gèneres que, en aquells moments, oferien les companyies. Es constata que, per part dels lectors de premsa, hi havia un seguiment de les carreres professionals de directors i intèrprets, coneixien les seves gires artístiques i s'interessaven per les seves vides personals.

Tarragona va ser la segona ciutat de l'Estat que l'any 1894 acollia la gran figura internacional del *music-hall*, l'italià Leopoldo Fregoli. El distingit públic assistent al teatre de l'Ateneu va poder gaudir d'una experiència artística de primer ordre, carregada de formidables «excentricitats». La visita artística de la celebritat es produïa en uns moments difícils per a la ciutat, a causa de la profunda crisi que es patia; donades les circumstàncies, l'ampliació del contracte d'aquelles quatre úniques funcions va resultar impossible. En aquest cas, el preu de l'entrada general ascendia a 1 pesseta. S'evidencia que el jove prodigi va deixar magnífics records a la ciutat i va ser capaç d'inspirar nous reptes i projectes artístics.

Entre 1893 i 1899, Tarragona descobria via periodística la popularitat de Miss Loïe Fuller, creadora de la *dansa serpentina* i d'altres danses elèctriques *fin de siècle*. Les notícies i cròniques del moment relaten meravelloses exhibicions coreogràfiques, carregades d'encís i d'originalitat que comptaven, essencialment, amb la improvisació i llibertat de moviments corporals executats per les ballarines, la vistositat dels seus vestuaris i una excessiva luminància.[112]

Tarragona va rebre diverses imitadores de l'estil Fuller. L'any 1894, la bella Miss Plira introduïa l'extravagant *dansa serpentina* al teatre de l'Ateneu. Es té notícia que va ser una funció compartida amb el ventríloc Mr. Arbós, que presentava, al mateix espai escènic, la seva «colección de fantoches». D'altra banda, l'any 1895, Miss Ida Fuller, imitadora de la Loïe, oferia una única actuació a l'Ateneu, que, en aquella ocasió, no va ser anunciada seguint els procediments habituals: la ciutat va prescindir dels vistosos cartells publicitaris per mitjà dels quals s'acostumava a anunciar espectacles i cites artístiques; la difusió a través de la premsa local també va presentar certes irregularitats. Malgrat les circumstàncies, el nombrós i distingit públic tarragoní va tornar a omplir de gom a gom aquell recinte teatral.

112 Recordem que, segons la crònica, la *dansa serpentina* va ser creada en absència del component musical (nota al peu núm. 43).

Tarragona va comptar amb la visita del gran escapista Houdini l'any 1894. Se sap que els espectacles de màgia, prestidigitació i il·lusionisme eren molt populars als cafès i teatres de la localitat. El Gran Houdini, en gira artística i de pas per la petita capital, va oferir dues úniques actuacions, la primera de les quals va tenir lloc al gran cafè de Tarragona i la segona, al Café de España, situats a la rambla de Sant Joan i a la rambla de Sant Carles, respectivament.

El Dr. Posadas, «el rey de los alucinadores del siglo xix», gran admirador del pare de la màgia moderna, actuava a Tarragona l'any 1892. Es disposa de la crònica d'una estrambòtica funció que incloïa electricitat, magnetisme, somnambulisme, espiritisme, endevinacions, màgia egípcia, ocultisme, transformisme i tota mena d'il·lusions modernes; entre moltes experiències incomprensibles, destacava la levitació, que protagonitzava una sibil·la acompanyant. El fet d'iniciar l'extens programa amb una «sinfonía por la orquesta» realment suposava una distinció i manifestava el gust del moment per la música orquestral.[113]

Els cafès La Alhambra, Las Siete Puertas, La Alegría i la Cervecería Franco-Española eren recintes públics d'esbarjo molt representatius de l'ambient *Belle Époque* que generava Occident. Les notícies de l'any 1889 indiquen que els esmentats recintes tancaven portes de matinada i oferien espectacles i funcions molt variades; s'hi combinaven l'exòtic flamenc i el cant francès amb activitats d'esgrima, de gimnàstica i amb tota mena d'excentricitats.

L'any 1890, el café Tarragó de la rambla de Sant Joan va acollir una importació musical de l'Éden Théâtre de París. Es tractava d'un concert de flaire nord-americana, que concedia protagonisme acústic als genuïns banjos americans i al violí monocord. Els intèrprets, que per motius pro-

113 Convé precisar que la primera gala de Leopold Fregoli a l'Ateneu (nota al peu n. 27), la funció extraordinària al Principal a càrrec dels cèlebres Blanch i Grau (nota al peu n. 65) i el concert al Café del Centro (nota al peu n. 79) també s'iniciaven amb una simfonia, fet que concedia més notorietat a l'esdeveniment. Amb referència al gust en l'àmbit estatal per la música orquestral i a l'augment en la producció de música escènica, al llarg de l'últim terç del segle xix, assenyala Casares (1996-97: 75) que «es 1866 el primer año del renacimiento del sinfonismo español; durante este año la actividad sinfónica en Madrid fue muy grande a través de la Sociedad de Conciertos, capitaneada por Barbieri». Es disposa de molts altres exemples d'espectacles localitzats a Tarragona que seguien aquesta mateixa tendència i que seran incorporats i analitzats adequadament a la meva tesi doctoral.

fessionals es desplaçaven amb tren cap a València, van disposar d'unes hores per oferir al públic tarragoní una mostra del seu talent i repertori.

Incidint en les qualitats d'impacte i de varietat artística, es té notícia, l'any 1875, de la interpretació d'un «concierto copólogo» en el qual el reusenc Paulí Blanch creava melodies mitjançant els sons produïts per un conjunt de trenta-dues copes de vidre. Aquesta *extravagància* formava part d'una gran funció dominical —«extraordinària»— al teatre Principal que, segons les cròniques, rebia la inspiració d'un model barceloní. El preu d'entrada general va ser de 2 rals.

L'any 1889, una curiosa experiència d'*atelier* era compartida per tres importants cafès tarragonins. La jove Eloísa Martín Mucci amenitzava les vetllades amb la creació en viu i en directe d'artístiques peces de fantasia en vidre. Per l'import de 2 rals, en acabar l'exhibició, els clients que ho desitgessin podien adquirir el seu *souvenir* artístic.

La cultura del vals també va dinamitzar les diversions públiques i privades a la ciutat finisecular. Els tarragonins coneixien, especialment bé, els amables repertoris dels Strauss, Lanner, i també gaudien de les interpretacions del cèlebre *Vals del Faust*, de Gounod. El vals o les tandes de valsos habitualment servien per clausurar els repertoris dels concerts. Segons les cròniques, l'esmentat ball també contribuïa a amenitzar, per uns minuts, els entreactes teatrals; de vegades, la interpretació posava un brillant punt final a les funcions del Principal. També convé afegir que es tractava d'una de les peces predilectes de les bandes de música militars, que actuaven regularment al passeig de Santa Clara i a la rambla de Sant Joan.

S'ha localitzat un relat literari a una publicació local de l'any 1881, en el qual s'al·ludia a la notorietat del ball de saló per excel·lència; el breu relat, que respon a l'autoria d'A. Opiso, ha estat rescatat de l'oblit amb motiu de la redacció d'aquest article.

Eren temps de jazz, bòston, *cake walk* i altres balls moderns. El cancan francès també es va fer lloc a Tarragona. Va ser especialment entre 1869-1871, quan la indecorosa coreografia francesa va arribar al teatre Principal, a través d'una sèrie de produccions de gran format i de divertiments de gènere *bouffe*, com ara *Pascual Bailón*, *Los Dioses del Olimpo*, *El joven Telémaco*, *El carnaval parisien* i *La vida parisien*. Efectivament, els sectors més conservadors de la Tarragona finisecular expressaven el seu rebuig davant d'aquesta mena d'entreteniment à la française. Les bandes militars també incloïen la interpretació de peces de cancan als seus habituals repertoris de carrer.

El fet de poder situar el present estudi en l'últim terç del segle xix permet determinar que els gustos i preferències d'entreteniment van anar variant i evolucionant, de manera gairebé ininterrompuda, a la petita capital mediterrània, la qual s'anava transformant i occidentalitzant. Tots aquests espectacles innovadors, que també són representatius de la Tarragona finisecular, han de ser posats en valor com un nou indicador de l'arribada del progrés a la ciutat.

Per tant, a través d'un rellevant conjunt de singulars experiències de lleure, sobre les quals graviten les qualitats d'impacte i de novetat, es confirma l'arribada i l'acceptació a Tarragona de diferents pràctiques culturals i d'originals paradigmes i models performatius forans. La novetat agradava i augmentava la demanda de formats originals, de repertoris no convencionals i d'extravagància artística. Per assimilació, els nous productes culturals s'anaven imposant i contribuïen a imprimir un caràcter particularment contemporani a les programacions d'espectacles, la qual cosa revolucionava i transformava completament el panorama de l'entreteniment local.

Referències bibliogràfiques

Campos, A. (2017): *Breve historia de la Belle Époque 1890-1914*. Madrid: Nowtilus.

Casares, E. (1996-97): «Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3: 73-118. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61275/4564456547942> [data de consulta: 15 de gener de 2019]

De Amicis, E. (2008): *Recuerdos de Londres y París*. Madrid: Páginas de Espuma.

Dugast, J. (2003): *La vida cultural en Europa entre los siglos xix y xx*. Barcelona: Paidós Ibérica.

García, J. A. (2016): *María Galvany, una diva en Pinos Puente*. Granada: Ediciones de Autor.

Gómez, R. (2002): «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico». *Historia y Comunicación Social*, vol. 7: 89-107. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110089A/19405> [data de consulta: 12 d'agost de 2018].

Herbert, R. L. (1989): *El Impresionismo. Arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza.

HERRANZ, I. (2019): «Loïe Fuller, la bailarina eléctrica». *La Vanguardia*, «Historia y vida», núm. 534. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/la-bailarina-loie-fuller_40482_102.html> [data de consulta: 30 de juliol de 2019].

KRAUT, A. (2016): *Choreographing copyright. Race, gender, and intellectual property rights in American dance*. Nova York: OUP.

OLESTI, J. (1991): *Diccionari biogràfic de reusencs.* Vol. 1, A-L. Reus: Ajuntament de Reus.

OPISO, A. (1881): «Las almas gemelas». *Revista Mensual Científica y Literaria. El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera* [Tarragona], núm. IX, any III [15.09.1881]: 1-5.

SALCEDO, A. (1986): *Tarragona, el canvi de segle. 1890-1918.* Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

SELVA, ROCAMORA, CAPMANY (1930): *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*. (Catàleg exposició) Barcelona: Joventut Hotelera.

Hemeroteca

Diario de Tarragona (*DT*): 1866, 1869, 1870, 1872, 1875, 1877, 1879, 1889, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898.

Diario del Comercio (*DC*): 1895, 1898, 1905.

El Correo de la Provincia (*ECP*): 1896.

El Tarraconense (*ET*): 1870, 1871.

La Opinión (*LO*): 1880, 1886, 1889, 1890, 1893, 1894, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900.

La Provincia de Tarragona (*LPT*): 1889.

Webgrafia

BBC NEWS WORLD (2014): «Diez bailes que escandalizaron al mundo». <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141125_danzas_escandalosas_finde_dv> [data de consulta: 12 de gener de 2019].

BRITISH MUSEUM: «La Loïe Fuller / Cinq eaux-fortes de Bracquemond d'après les dessins de Jules Chéret». <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3186546&partId=1&searchText=Lo%25u00efe+Fuller&page=1> [data de consulta: 12 de gener de 2019].

DW Kultur (2019): Gaby Reucher. «Köln feiert 200 Jahre Jacques Offenbach». <https://www.dw.com/de/k%C3%B6ln-feiert-200-jahre-jacques-offenbach/a-46474018-0> [data de consulta: 26 de juny de 2019].

Granada hoy: Israel Santiago. «María Galvany, una diva olvidada». <https://www.granadahoy.com/ocio/Maria-Galvany-diva-olvidada_0_1052294945.html> [data de consulta: 30 de juliol de 2019].

Ideal en clase (2016): Antonio Arenas. «María Galvany, una *prima donna* de la música europea desconocida en Granada». <https://enclase.ideal.es/2016/09/14/maria-galvany-una-prima-donna-de-la-musica-europea-desconocida-en-granada/> [data de consulta: 30 de juliol de 2019].

Kunsthistorisches Museum Wien: Wilhelm Gause. <https://www.khm.at/nocache/suche/?no_cache=1&L=0&tx_solr%5Bq%5D=Wilhelm+Gause> [data de consulta: 12 de desembre de 2015].

Le Musée Carnavalet: Histoire de Paris. Cabinet des arts grafiques. <http://www.carnavalet.paris.fr/en/collections/affiche-de-l-exposition-universelle-de-1900> [data de consulta: 22 de febrer de 2015].

Musée d'Orsay: Catalogue des collections. Edgar Degas. Oeuvres: 1884-1885; 1870. <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=1&zs_r_2_z=3&zs_r_2_w=Degas%2C%20Edgar&zs_ah=oeuvre&zs_rf=mos_a&zs_mf=21&zs_sf=0&zs_send_x=1&zs_liste_only=1> [data de consulta: 22 de febrer de 2015].

National Geographic (2018*a*): A. Campos Posada. «Belle Époque: la edad dorada de París». <https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/belle-epoque-edad-dorada-paris_12854> [data de consulta: 12 de gener de 2019].

— (2018*b*): M. P. Queralt del Hierro. «El vals y el escándalo del baile agarrado». <https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623> [data de consulta: 12 de gener de 2019].

Protocolo y etiqueta (2004): «Vals. Cómo bailar un vals. Historia y origen». <https://www.protocolo.org/miscelaneo/bailes/vals-como-bailar-un-vals-historia-y-origen.html> [data de consulta: 17 de juliol de 2018].

Scribd.com: «La historia del vals». <https://es.scribd.com/doc/5400787/LA-HISTORIA-DEL-VALS> [data de consulta: 17 de juliol de 2018].

The Art Institute of Chicago: Collection catalogue: James McNeill Whistler. *Finette* (1859). <https://www.artic.edu/artworks/29491/finette> [data de consulta: 16 de juliol de 2018].

The Metropolitan Museum of Art: Collection catalogue:

Henri de Toulouse-Lautrec. *Moulin Rouge: La Goulue* (1891). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990?&searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=9&when=A.D.+1800-1900&ft=cancan&offset=0&rpp=20&pos=4> [data de consulta: 7 de desembre de 2018].

Wien Museum: Artworks. The Athenaeum. Wilhelm Gause, *Hofbal in Wien*. <https://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=o&s=du&oid=2497&f=a&fa=6567> [data de consulta: 29 de desembre de 2018]

.

Universitat Rovira i Virgili

Aquest volum inclou els onze treballs corresponents a les presentacions realitzades a la cinquena edició de les Jornades del Doctorand. Aquests textos constitueixen una nova mostra de la recerca en Humanitats en els diversos àmbits d'investigació que inclou el nostre programa; així els estudis comprenen qüestions d'història i història de l'art, de llengua i literatura.

UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

[publicacions] urv